

الأدب العالمية

شبكة إبداعها الأدب العالمي العربي في سوريا

الديكتاتورية في الأدب العالمية

الحياة الفكرية

في ظل الديكتاتورية

وليمة التيس

الصراع بين الليبرالية والاستبداد

فيسواها شيصبورسكا

من الحماسة للاستالينية إلى تمجيد الإنسانية

ماكيا فيللي

قانون الضرورة واستخدام الشر في السياسة

الذاكرة التاريخية

في الرواية الأرجنتينية المعاصرة

بشرة سوداء.. أقنعة بيضاء

فرانتز فانون

في الذكرى المئوية لميلاده

عدد خاص

2022-2023

2025





الآداب العالمية

تأسست في العام 1974

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في سورية

تعنى بنشر المواد المترجمة والمؤلفة من الأدب العالمي في مجالات الدراسات الأدبية واللغوية والنقد والرواية والشعر والمسرح

العدد المزدوج | 202 . 203 |

ربيع وصيف 2025 | السنة الحادية والخمسون

شروط النشر:

- أن تكون الموضوعات حديثة ومهمة وغير منشورة.
- أن ترفق المادة بالنص الأجنبي الذي تُرجمت عنه.
- أن تكون الترجمة عن اللغة الأجنبية الأصلية ما أمكن.
- أن يرفق المترجم لمحة عن سيرته الذاتية وعنوانه، ونبذة مختصرة عن المؤلف الأصلي للنص.
- أن تثبت المصطلحات الأجنبية في آخر النص.
- أن تثبت المصادر والمراجع الأجنبية والعربية في آخر النص.
- أن تضبط الهوامش والحواشي ضبطاً آلياً وتثبت في نهاية النص.
- لا تُعاد المواد إلى أصحابها سواء أنشرت أم لم تُنشر.
- المواد المنشورة تعبر عن رأي أصحابها.

توجّه المراسلات إلى البريد الإلكتروني الآتي:

awuworldliterature@gmail.com

يمكن تصفح المجلة على موقعنا



المدير المسؤول

رئيس اتحاد الكتاب العرب
د. أحمد جاسم الحسين

رئيس التحرير

د. علي حافظ

مدير التحرير

منير الرفاعي

أمين التحرير

محمد إبراهيم العبد الله

هيئة التحرير

- أحمد إبراهيم - أكرم سعيد
- براء الجمعة - أ. د. زبيدة القاضي
- د. عادل داود - محمد عبد الي
- أ. د. ممدوح أبو الوي

الإخراج والغلاف:

المدير الفني منير الرفاعي

المدقق اللغوي: بسام فاطمة



تتم مجلة (الآداب العالمية) بعددها هذا عامها الحادي والخمسين بفضل كل من عمل وشارك فيها منذ انطلاقتها في شهر تموز/يوليو 1974.

وقد أصدرت المجلة مع عددها المزدوج (199-200) في العام 2024 فهرساً كاملاً بأعدادها الصادرة خلال الخمسين عاماً الماضية مرتبة وفق سنوات الصدور في محاولة من اتحاد الكتاب العرب في سورية الإسهام في الخدمة المكتبية في بلادنا علها تفيد المهتمين من قراء وباحثين وطلاب وغيرهم.

ونذكر بأن المجلة ظلت تصدر باسم (الآداب الأجنبية) حتى العدد 123 صيف 2005 السنة الثلاثون؛ حيث أصبح اسمها (الآداب العالمية) بدءاً من العدد (124).. ونذكر أيضاً بأن المجلة أصدرت عبر مسيرتها أعداداً خاصة بكل من: الرواية - الشعر - الأدب الياباني - الأدب الأفريقي - الشعر الفرنسي - الأدب الصيني - الأدب النسائي المعاصر في العالم - الأدب الأسترالي - الأدب الهندي - أدب الناطقين بالألمانية - الأدب الإسكندنافي - أدب قباردا بلقاريا - المقاومة في الأدب - الأدب التركي - الأدب الأمريكي الإيبيري من أصل عربي - الأدب الصيني - الأدب الأرمني - الأدب الإيراني - الترجمة الأدبية - الاستشراق - الأدب المقارن.

كما أصدرت ملفات عن كل من: روجيه غارودي- أدب المغتربين في إيطاليا - النص والتناص - ليوبولد سنغور - الشعر الأوكسيتاني في فرنسا القروسطية - ترجمة أدب الطفل في سورية - الأدب الروسي المعاصر - ندوة «دور الترجمة في التنمية الوطنية» - شعراء من داغستان - من الندوة الوطنية للترجمة: ترجمة المصطلح إلى اللغة العربية.

كلمة أولى

4 دعونا نرتقي بالآداب ونصنع الجمال
د. علي حافظ

دراسات ومقالات

8 الحياة الفكرية في ظل الديكتاتورية
أندرية بليسو
ترجمة: د. باسل المسالمة

18 الصراع بين الليبرالية والاستبداد في رواية
«وليمة التيس» للروائي ماريو فارغاس يوسا
ترجمة: محمد العبد الله

30 فيسوافا شيمبورسكا: من الحماسة
للستالينية إلى تعجيد الإنسانية
أ.د. يوسف شحادة

36 الديكتاتورية في الأدب الروسي
أ.د. مهدي أبو الوبي

41 الديكتاتورية في رواية العالم الناطق
بالإنسانية خلال القرن العشرين
ترجمة: أكرم سعيد

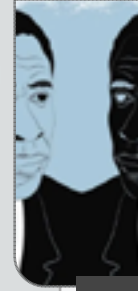
48 الأدب ضد الديكتاتورية
يوسف وقاص

55 الديكتاتورية في الأدب الإيطالي
نبيل المهديني

64 ماكافييلي: قانون الضرورة واستخدام
الشر في السياسة
ترجمة: د. زبيدة القاضي



في هذا العدد



منذ بضع سنوات، تطعنت مختبرات إلى اكتشاف مصل مضاد للتمييز ضد الزوج؛ فقامت أكثر المختبرات اجتهداً في العالم بتنظيف أنابيب اختبارها، وضبط موازينها، والخوض في بحوث ستتيح تبيض مصائب الزوج، ليتوقفوا بذلك عن تحمل عبء هذه اللعنة الجسدية.

126

بشرة سوداء.. أقنعة بيضاء
فرانتز فانون . ترجمة: د. عادل داود



جعلته أنوار السيارة يتسفر في مكانه، كتمثال صغير في متحف مثبت بإبرة مغروزة في صدره. فأجاب السيد ميد: «ما قلته صحيح إلى حد كبير». فهو لم يكتب شيئاً منذ سنوات، إذ لم تعد المجلات والكتب تُباع. ثم سرح بخياله يفكر بهذه البيوت الشبيهة بالمقابر، وبكل ما يحدث في داخلها الآن ليلاً، وهي مُضاءة بأضواء أجهزة التلفاز الخافتة التي يجلس الناس أمامها كالأموات، وأضواؤها الرمادية أو متعددة الألوان تنير وجوههم، لكنها لا تنير دواخلهم.

160

المشاة
راي برادبوري . ترجمة: منير الرفاعي



اعتاد الناس الوقوف في طوابير الكتب بصبر كما يقفون في طوابير الطعام. بيعت عشرات الآلاف من نسخ أعمال أفلاطون ومارتن هايدغر، وحين نفدت طبعاتها بسرعة كبيرة، بيعت في السوق السوداء مع الزبدة والطحين واللحم، من غير المرحح، بطبيعة الحال، وجود اثنين وأربعين ألف شخص من محبي هايدغر في رومانيا (كان هذا الرقم هو عدد النسخ المطبوعة من كتاب هايدغر بعنوان دروب لا تُضي إلى أي مكان). تشير هذه الظاهرة إلى نوع من تقدس الكتب والثقافة بوجه عام، وهو تقليد فكري أثارت السرية وجاذبيتها.

108

الحياة الفكرية في ظل الديكتاتورية
أندرية بليسو - ترجمة: د. باسل المسالمة

72 الديكتاتور مسرحاً: قراءة في مسرحية
الديكتاتور: جول رومان
محمد الحفري

76 حول الذاكرة التاريخية في الرواية
الأرجنتينية المعاصرة
ترجمة: فهد حسين العبود

86 سرديات هزيمة الديكتاتورية وانتصار
الشعوب في رواية «خريف البطريق»
د. طارق العريفي

92 صرخة حرّية في وجه الحرب والاستبداد
قراءة ثقافية جمالية
أوس أسعد

100 الديكتاتورية في الآداب العالمية
سلطة القمع بين السرد والاحتجاج
تغريد بومرعي

103 الديكتاتورية
من منظور الفلسفة البرغماتية
د. حمزة رستناوي

106 الديكتاتورية ومقاومتها في رواية
«أقول القمر» لجون شتاينيك
حامد العبد

110 الطاغية في الأدب العالمي:
واقع بألس.. أدب غني
حسام الدين خضور

120 الصور المتعددة للطاغية في رواية
«وليمة التيس» ليويسا
أ.د. ماجدة حمود

ذكرى

126 بشرة سوداء.. أقنعة بيضاء
فرانتز فانون (في الذكرى المئوية لميلاده)
ترجمة: د. عادل داود

كُتّاب العدد

علي حافظ - منير الرفاعي - باسل المسالمة - محمد إبراهيم العبد الله - يوسف شحادة - مهدي أبو الوبي - أكرم سعيد - يوسف وقاص - نبيل المهديني - زبيدة القاضي - محمد الحفري - فهد حسين العبود - طارق العريفي - أوس أسعد - تغريد بومرعي - حمزة رستناوي - حامد العبد - حسام الدين خضور - ماجدة حمود - عادل داود - أحمد سليمان إبراهيم - هدى شاهين - براء الجمعة - تأثر زين الدين - محمد عبد الله

شعر

134 أغنية الفجر
نوزات تشيلييك
ترجمة: أحمد إبراهيم

143 الطغاة
بابلو نيرودا
ترجمة: هدى شاهين

144 عشاء الشياطين
راينهارد أومباخ
ترجمة: د. علي حافظ

145 في هذا المأزق
أحمد شاملو
ترجمة: براء الجمعة

سرد

151 التاج الأحمر
ميخائيل بولغاكوف
ترجمة: د. تأثر زين الدين

156 دستور طئان
مظفر إزغو
ترجمة: محمد عبد الله

160 المشاة
راي برادبوري
ترجمة: منير الرفاعي

متابعات

168 - الأدب والطاغية: بعض من أهم الإصدارات عن الديكتاتورية
172 - من طرائف الطغاة!

نافذة أخيرة

176 ومن الأدب.. ما قتل!
منير الرفاعي



رئيس التحرير
د. علي حافظ

دعونا نرتقي بالأدب ونصنع الجمال

قد يسأل بعضهم: «ما الفائدة من إعادة إصدار مجلة تعنى بالأدب العالمية في مثل هذه الظروف الصعبة التي تمر بها الآن سورية؟».

ربما، يكون أصحاب هذا السؤال محقين في سؤالهم، لأن هناك أموراً ملحة أكثر أهمية بالنسبة إليهم، تتعلق بالاستقرار، والأمن والأمان، ومحاربة الفقر، وإيجاد فرص عمل، وتوفير الماء والكهرباء، وتأمين المواصلات، وإصلاح الطرقات وشبكات الصرف الصحي...

لكن، مع ذلك «ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان»؛ والحياة لا تقتصر على بناء الأجسام من خلال الطعام والشراب والراحة والعيش برفاهية مادية، بل تحتاج إلى نفوس مهذبة وعقول نيرة في داخلها. هناك أشياء ضرورية أخرى تستحضر التركيبة الذهنية والروحية للإنسان؛ وعلينا أن نأخذها بالحسبان، لاسيما بعد سنوات عجاف طويلة من الشلل المعرفي والفقر الثقافي والقبح الشكلي التي فرضها علينا نظام قهري بُني أصلاً لتدمير كل ما هو جميل وخلاق فينا...

لذلك، علينا اليوم استعادة قوتنا وعافيتنا، وتجاوز تبعات ذلك الزمن الجحيمي المروع، والتكيف مع الحقائق المتغيرة باستمرار، والمضي قدماً رغم وعورة الطريق وكثافة ضباب اللايقين.. علينا أن نكون جديرين بهذا التحرير، ولا نقف على أطلال الموت والدمار، نندب ونحسب ونذرف الدموع فقط...

أجل، لقد صمدنا، وحققنا انتصاراً تاريخياً غير مسبوق؛ وأسقطنا أبشع الأنظمة الاستبدادية وأكثرها طائفية وعنفاً وبطشاً ودموية في تاريخنا البشري؛ وما بدا لنا ليس إلا حلماً داخل حلم - حسب تعبير إدغار آلان بو - أصبح الآن حقيقة، حقيقة واضحة وضوح الدماء التي سفكت على أرضنا وشفافية النفوس التي غادرتنا... هذا يعني أننا اجتزنا الحلقة الأولى من استعادة الوطن، لكن تبقى هناك حلقات أخرى أهم وأصعب، تكمن في إعادة الحياة إلى ذلك الوطن المنهك المتعب المدمر، ورتق ثوبه الممزق.

بالطبع، هذا يتطلب إعادة التوازن والتجانس، وبذل جهود جبارة ومضاعفة في جميع مجالات الحياة؛ وتنويع مصادر التعليم والقراءة والبحث والاستقصاء حتى نسمو جسدياً ونفسياً وروحياً، ونكون قادرين على النهوض والتطور ومواكبة الحداثة والانتقال من مرحلة التلقي إلى مرحلة الإنتاج الفكري؛ كي لا نبقي ملحقين بعربات الحضارة الأخيرة إلى الأبد، ننتظر ما تقدمه لنا من فتات المعارف والنظريات والتكنولوجيات...

في مجلتنا هذه لن يقتصر اهتمامنا على الأدب الإبداعي (شعر، نص، قصة، رواية، مسرح) فحسب؛ وإنما سيتوسع ليشمل الآداب الإنسانية الأخرى، حتى تكتمل الصورة ويترع كأس الإبداع حتى آخره.. لن نعيد ونستنسخ كل ما سبق؛ وإنما سنسعى إلى تقديم كل ما هو ممتع ومفيد ومميز ونوعي.. سنبحث عن الكتاب والمترجمين الأكفاء ونفتح المجال للجميع دون استثناء، مع الأخذ بالحسبان المهنية والاحترافية والنوعية والموقف الأخلاقي من الديكتاتورية السابقة...

لن ننظر إلى الآداب كمتعة جمالية فحسب، وإنما كأشياء تلامس القلوب وتلتقط جوهر حياة. سنعتبرها وسيلة للاطلاع ولفهم ماهية الكائن البشري، لأنها تعطينا أفكاراً جديدة عن الناس الآخرين، عن أساليب عيشهم، عن طرق تفكيرهم، عن توارخهم ومصائرهم وخطاهم، ما يحثنا على اكتشاف خبايا هذا الكون العظيم.. تقدم الآداب لنا شخصيات تعيش في عالمها الذاتي وأحاسيسها وأفكارها وبيئتها وعلاقاتها ووسطها الاجتماعي. وبهذه الطريقة يمكننا أن نتكيف ونُكيّف أنفسنا مع العالم؛ ف«في اللعبة الدائرة بين المتخيل والواقع، يساعدنا المتخيل على رؤية الواقع بشكل أفضل، وعيشه بطريقة أحسن» - كما يؤكد إدغار موران في كتابه «التفكير الشامل»!

تتميز الآداب العالمية بأبعاد فريدة وغنية وقيمة.. هي عبارة عن مناجم ضخمة؛ والمترجم المبدع والمتمكن يمكنه أن يساعدنا في الوصول إلى مواردها الهائلة، التي تجعلنا نستمتع بقراءتها، لأن «الأمّة المُقلّة في الترجمة، التي لا تركز إلا على أفكارها، هي أمة مقيدة» - حسب يون كالمان ستيفنسن! إن وجود الأدب، الأدب الراقي، يسمح لنا بتذوق الفن، ومنعنا من السقوط في اليأس والجمود والاعتيادية... نحن بحاجة إليه بقدر حاجتنا للهواء، لاسيما في هذا العالم المليء بالعمّة والقهر والكآبة والكوابيس...

لا يوجد أدب بدون حرية؛ والتي تشكل بمفاهيمها المختلفة الرئة التي يتنفس منها أي إبداع؛ والشریان الذي يسمح له بمرور الدم والأكسجين النظيفين.. لقد أصبحت الحرية موضع نقاش فلسفي واجتماعي ولغوي، وخصص لها الكتاب والشعراء مساحات واسعة في أعمالهم الإبداعية، من أجل فهمها على أنها امتلاك القدرة على الاختيار والحق في ممارستها والشعور بها؛ وهو ما حُرّم منه الشعب السوري أكثر من نصف قرن. وانطلاقاً من مقولة فريدريش شيلر «الفن ابن الحرية»؛ فقد اخترنا أن يكون عددنا الأول من المجلة مخصصاً لشخصية الديكتاتور في الآداب العالمية. هذا النوع من الأدب يشهد اهتماماً حاداً في كل مكان وزمان، لذلك فنحن، الذين عرفنا عن كثب أهوال الديكتاتورية الإجرامية في بلدنا، نستعيد من خلال هذا العدد تجارب الشعوب الأخرى، لنقارنها مع تجاربنا ونخرج برؤى وآراء جديدة تفيدنا في كسر قيودنا وأغلالنا، وتغني مسيرة إبداعنا المستقبلية. لقد شارك في هذا الملف عدد كبير من الباحثين والمترجمين الذين يمثلون جميع أطياف المجتمع السوري ومكوناته؛ لذلك ما فرقته السياسة جمعتهم مجلتنا بكل حب ومودة...

أتمنى من العمل، العمل غير الأناني، من أجل تقدم واستمرارية هذه المجلة، أن يوحدنا، ويوفر لنا الرضا، ويعلمنا أن يحترم بعضنا بعضاً.. وبالتالي يُضيء قلوبنا المنطفئة؛ ويهذب نفوسنا المحتقنة، ويجعلنا نحلم ونصنع الجمال.



المثقف الديكتاتور

الديكتاتورية الثقافية لا يقتصر حضورها على الأنظمة السياسية وحدها، بل مارسها أيضاً بعض المثقفين الذين وضعوا فكرهم وإبداعهم في خدمة الاستبداد، فحوّلوا الكلمة إلى أداة تبرير وقمع بدلاً من أن تكون صوتاً للحرية. فقد برز الشاعر الأميركي إزرا باوند الذي مجّد الفاشية الإيطالية وموسوليني في خطبه وكتابات.

وقد صوّرت رواية جورج أورويل «1984» كيف يتحول المثقف إلى خادم للسلطة عبر تزوير التاريخ واللغة، وكذلك فضحت مسرحيات برتولت بريخت الكتاب المتواطئين مع الاستبداد. وهكذا يكشف الأدب العالمي أن المثقف قد يكون ضحية للقمع، لكنه قد يتحوّل أيضاً إلى أداة من أدواته حين يُخضع قلمه لإملاءات الديكتاتورية.

دراسات
ومقالات
studies & Articles



الحياة الفكرية في ظل الديكتاتورية

أندرية بليسو

ترجمة: د. باسل المسالمة - مترجم وأستاذ جامعي سوري

مع اقتراب نهاية الأشهر الستة التي قضيناها معاً في معهد الدراسات المتقدمة في برلين في عام 1992، سألتني بروس أكرمان، أستاذ القانون في جامعة بيل، ببعض الحيرة البريئة كيف نجوتُ فكرياً في بلد شيوعي، خلال خمسة وأربعين عاماً من النظام الشمولي. كان السؤال يعبر عن حيرة أعمق وأكثر تعقيداً، فقد أتاح مجالاً واسعاً لأسئلة جوهرية أخرى، بعضها نابع من دهشة مشروعة من المنطق السليم، وبعضها الآخر نابع من جهل حتمي بنوع المجتمع الذي نشأ في أوروبا الشرقية، في ظل الاحتلال الروسي، بعد الحرب العالمية الثانية. أراد بروس معرفة كيف يمكن التوفيق بين الحرية المكوّنة للروح وعدوانية الأيديولوجية الجامدة، وكيف يمكن لشخص أن يصبح مثقفاً منافساً في سياق أعاد تنظيم ثقافة العالم برمتها وفقاً لمعيار الصراع الطبقي، واقترح محرّكات بدلاً من نماذج. بمعنى آخر، أراد بروس معرفة كيف يمكن للمرء أن يعمل بطريقة طبيعية في بيئة غير طبيعية تماماً كبيئة الديكتاتورية الشيوعية. جعلني سؤال بروس أشعر بالإطراء إلى حد ما. كان يعني السؤال أنني لم ألب توقعاته الكثيرة: لم أكن عاجزاً عن التعبير، فقد قرأتُ كتاباً آخرين إلى جانب ماركس وإنجلز، وربما كنتُ واسع الاطلاع بدلاً من أن أكون قَبلياً ضيق الأفق، ويمكن قبولي شريكاً مقبولاً في النقاش.



كيف يُمكن لنظام تعليمي
مفرط في الأيديولوجية ومساحة
ثقافية محورها المنع أن يُنتج،
ليس دائماً، ولكن في كثير من
الأحيان، أنماطاً بشرية تُعطي
انطباعاتاً مُشرّفاً جداً بمجرد
خروجها من النظام؟

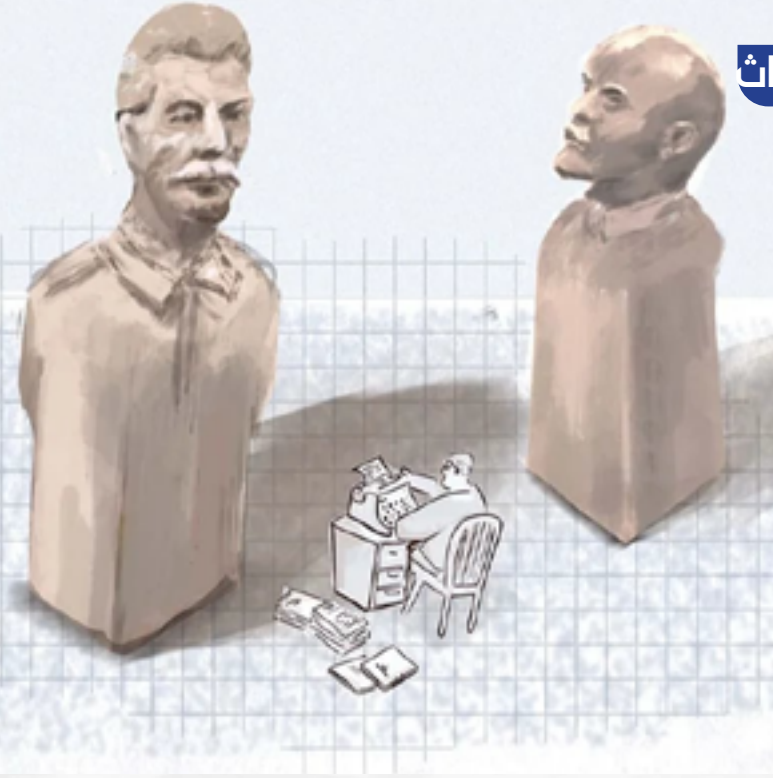


يجب أن أعترف أنني أشارك بروس حيرته، بل إن حيرتي تزداد حين نتجاوز الحالة الفردية، ونأخذ في الحسبان الأداء العالمي لأوروبا الشرقية. كيف يُمكن للمرء أن يفسّر - في ظل الرقابة الستالينية، ومعسكرات العمل القسري السريّة، والمراقبة الاستبدادية المتواصلة - الأفلام الروسية، والموسيقى الروسية، وأنا أخماتوفا¹، وبوريس باسترناك²، وفاسيلي غروسمان³، وأندري بلاتونوف⁴؟ كيف يُمكن للمرء تفسير الأفلام التشيكية في الستينيات، والأفلام المجرية في السبعينيات، ورومان بولانسكي، وميلوش فورمان، وأندرية فايدا، والرياضيات البولندية، أو، إن جاز لي أن أضيف، الشعر المكتوب باللغة الرومانية؟ وبوجه عام، كيف يُمكن لنظام تعليمي مفرط في الأيديولوجية ومساحة ثقافية محورها المنع أن يُنتج، ليس دائماً، ولكن في كثير من الأحيان، أنماطاً بشرية تُعطي انطباعاتاً مُشرّفاً جداً بمجرد خروجها من النظام؟

هنا، سأكتفي بطرح إجابة موجزة، وهي عبارة عن مجموعة من الاقتراحات التي يُمكن أن تفتح باب النقاش دون أن تحسمه.

إحدى طرق حل المشكلة هي التصريح، كما اعتاد أن يفعل أستاذي في الفلسفة قسطنطين نويكا الذي سأعود إليه لاحقاً، بأن "الظروف السيئة هي ظروف جيدة، والظروف الجيدة هي ظروف سيئة بالنسبة إلى الحياة الفكرية". كان هذا تصريحاً ساخراً على ما يبدو، وكان الهدف منه، في واقع الأمر، إعدادنا ذهنياً لأقل درجات التقدير، ومنع الشلل الذهني الذي قد يحدثه فقر الموارد الحالية وضيق الوقت. يشير الكاتب الألماني الشرقي ستيفان هايم على نحو مماثل إلى التأثير المحتمل للظروف السلبية حين يقول: "بصفتي

1. شاعرة روسية من أبرز شاعرات روسيا في عهد الاتحاد السوفيتي، كتبت عن الإرهاب الستاليني. أدانت السلطات الستالينية عملها وفرضت عليها الرقابة (المترجم).
2. كاتب وشاعر روسي عُرف في الغرب بروايته المؤثرة عن الاتحاد السوفيتي الدكتور جيفاغو (المترجم).
3. صحفي وكاتب ومراسل عسكري وروائي سوفيتي (المترجم).
4. كاتب روسي سوفيتي وفيلسوف وكاتب مسرحي وشاعر تضمّن أعماله الفلسفة الوجودية (المترجم).



وجود اثنين وأربعين ألف شخص من محبي هايدغر في رومانيا (كان هذا الرقم هو عدد النسخ المطبوعة من كتاب هايدغر بعنوان دروب لا تُفسي إلى أي مكان). تشير هذه الظاهرة إلى نوع من تقديس الكتب والثقافة بوجه عام، وهو تقليد فكري أثارته السرية وجاذبيتها.

لذا، يمكننا القول إن الحياة الفكرية في ظل الديكتاتورية ممكنة، بصورة متناقضة، لأنها مستحيلة ربما. بعبارة أخرى، إن قلة إمكانية وجود حياة فكرية

حين نتحدث عن الحياة الفكرية في ظل الديكتاتورية، يجب علينا إذاً أن نتجنب الإفراط في التكوين الهندسي، والتبسيطات المروعة، والاهتمامات العاطفية. إن الفكرة - المنتشرة في الغرب وحتى اليوم التي تؤثر في صورة دول أوروبا الشرقية - أن الناس في ظل الديكتاتورية لم يفكروا إلا بمنطق المادية الجدلية، ولم يرسوا سوى صور تكريم لأصحاب السلطة، ولم يكتبوا سوى قصائد دعائية، ولم يكتبوا سوى روايات وقصائد واقعية اشتراكية، لا تتوافق إلا مع بعض مراحل تاريخ أوروبا الشرقية، وحتى في ذلك الحين، مع الطبقة الرسمية لهذه المراحل. ثمة أيضاً في ظل الشيوعية - سواء على الجبهة أم في السجون - إلى جانب الرعب، تجربة الحب والأمل والتأمل الحر. ثمة فكاهة أيضاً، فكاهة خاصة باتت بحد ذاتها "آلية للبقاء".

"العقل الأسير" - على حدّ تعبير تشيسلاف ميلوش عام 1952 - لا يزال عقلاً، وليس بالضرورة عقلاً غيبياً. تُسمى مُذكَرات سجن نيكولاي شتاينهارت - وهو أحد أبرز الكُتّاب الرومانيين وأكثرهم سحراً - "مُذكَرات السعادة". من

طبيعية أمرٌ يثير قوتها التدميرية، وتغدو قدرتها على الاستفادة من جميع ثغرات النظام وعيوبه عظيمة.

قد تقودنا مجموعة أخرى من الاعتبارات بعيداً إلى مشكلة الشر الغامضة. أولئك الذين خاضوا تجربة شرّ كامن (مثل الحرب، أو مرض مُهدد للحياة، أو أشكال مُختلفة من عوالم السجن) يعلمون أن الشر، حتى في أكثر تجلياته وحشية، لا يمكنه أن يكون نسيجاً متجانساً ومتناسكاً تماماً. لا يتميز الشرُّ، من الناحية الوجودية واللاهوتية، بالكمال، مما يعني أنه يترك دائماً "مساحة للعب"، فرصة للمناورة، لمن يقعون تحت تأثيره. حتى إنني أفترض أن أسوأ العوالم هي كونية. أي إنه يُظهر نظاماً فيه جميع مكونات العالم الطبيعي. يمكن لأي عالم أن يتسم بصفات الشمولية.

لو كان العالم الشيوعي عالماً من الشر المتواصل، لما ظهرت آليات البقاء العديدة، المجسدة في العروض العلمية والفنية كتلك المذكورة آنفاً، في ظلّه.

اللازم، وتصريحاته تتسم بتواتر قابل للجدل. وانطلاقاً من أحد تعليقات جاك روبنيك، يُمكننا أن نسأل أنفسنا: "هل الرقابة سببها ثقل كلمة الكاتب، أم إن الرقابة هي التي تُعطى وزناً أكبر؟". وبناءً عليه، لن تكون معارك الرقابة في هذه الحالة "مُمتعة" دائماً. ومع ذلك، من الواضح أن كثيراً من القيود المختلفة التي فرضتها الدولة الشمولية قد أحدثت فعلاً عكسياً، فقد أدّى وجود الرقابة إلى ابتكار دلالات خفية وإشارات وتمويهات بارعة، وهي تقنيات مارسها الكُتّاب ببراعة فائقة واستوعبها جمهور القراء بسرعة. إن العقبات - مثل منع بعض الأفكار والأساليب المميزة لروح العصر (مثل البنيوية أو التحليل النفسي)، التي وصفها النقد الماركسي بأنها "شكلية"، و"رجعية"، و"برجوازية" - عززت الفضول الفكري، وأضفت على "التجاوزات" التأميرية إلى حد ما هيبة المخاطرة السياسية، وسحر الخيارات غير التقليدية. إذا أردت أن تكون بنويّاً فهذا أمرٌ يدعو إلى الحماسة، وإذا أردت أن تكون بنويّاً سريّاً - أي أن تتسلل بين سطور النمط البنيوي ومبادئه وإجراءاته - فهذا أمرٌ أصبح رومانسياً.

ما يُقرأ في بلد عادي بصورة طبيعية أو باجتهاد بيروقراطي، يُقرأ في بلد شمولي بشغف شديد ومُعَيَّر من حيث عدم فعاليته. يقول غابرييل ليسيانو، أحد أبرز ممثلي هذه الفئة من الكُتّاب، إن الثقافة بالنسبة إلى المثقف الأوروبي الشرقي ليست "الإيقاع الطبيعي للتنفس الروحي"، بل إنها "الأكسجين المسروق"، و"المودع سرّاً"، و"وسيلة للبقاء".⁷ ونظراً لثقل هذه الدلالات، تتسم الحياة الفكرية في ظل الديكتاتورية بطابع درامي حاد، قادر على حشد كيان أبطالها ومواردهم. لا تُغذى الحاجة إلى الثقافة، في هذه الظروف، إلا بالأذواق التي لا يمكن تسويقها، أو بالدوامة التي لا تهتم بالمعرفة والإبداع. تنبع الحاجة إلى الثقافة من غريزة البقاء الأساسية، وتنبع، في الوقت نفسه، من ضرورة "خلاص" الفرد في بيئة لا تهتم إلا بالحلول الجماعية. قد يفترض المرء أن هذه الضرورة لا يمكن أن توجد إلا داخل دائرة ضيقة من النخبة. وقد شملت، في واقع الأمر، على نحو غريب، فئات اجتماعية كبيرة: اعتاد الناس الوقوف في طوابير الكتب بصبرٍ كما يقفون في طوابير الطعام. بيعت عشرات الآلاف من نسخ أعمال أفلاطون ومارتن هايدغر، وحين نفذت طبعاتها بسرعة كبيرة، بيعت في السوق السوداء مع الزبدة والطحين واللحم. من غير المرجح، بطبيعة الحال،

كاتباً في الغرب، يمكنك كتابة أي شيء تريده تقريباً، فهذا لا يُحدث أي فرق، ولا أحد يُبالي. يُقرأ عملك بالتأكيد، وقد يستمتع به الناس، لكن تأثيره السياسي ضئيل جداً. أما في هذا الجزء من العالم، فالأمر مختلف تماماً. يتمتع الكاتب بثقل أكبر، ولهذا السبب تُفرض الرقابة عليه، لأن كلماته لها قيمتها، ولأن السياسيين يجب أن يأخذوا ما يكتبه هذا الكاتب على محمل الجد. لذا، سيكون العمل في هذا الجزء من العالم، الذي يُطلق عليه العالم الاشتراكي، ممتعاً أكثر.⁵

من وجهة نظري، تُعد نبرة ستيفان هايم سطحية أكثر من

5 Stefan Heym, quoted in Jacques Rupnik, The Other Europe (London, 1988), 201.



اعتاد الناس الوقوف في طوابير الكتب بصبرٍ كما يقفون في طوابير الطعام. بيعت عشرات الآلاف من نسخ أعمال أفلاطون ومارتن هايدغر، وحين نفذت طبعاتها بسرعة كبيرة، بيعت في السوق السوداء مع الزبدة والطحين واللحم. من غير المرجح، بطبيعة الحال، وجود اثنين وأربعين ألف شخص من محبي هايدغر في رومانيا (كان هذا الرقم هو عدد النسخ المطبوعة من كتاب هايدغر بعنوان دروب لا تُفسي إلى أي مكان). تشير هذه الظاهرة إلى نوع من تقديس الكتب والثقافة بوجه عام، وهو تقليد فكري أثارته السرية وجاذبيتها.



6 Rupnik, The Other Europe, 2012.

7 Gabriel Liiceanu, Jurnalul de la Palatinis, 2d ed. (Bucharest, 1991), 6. Unless otherwise noted, all translations are by the author.



يكون من رجال الحاشية أو منشقاً. إن هذا تبسيطٌ مُفرط، فقبول العقد الاجتماعي الشيوعي لا يعني بالضرورة أن يصبح المرء من رجال الحاشية. ثمة كثيرٌ من التكنوقراطيين في أوروبا الشرقية، وحتى بعض رجال الثقافة، يُثبتون ذلك. ونظراً لوجود (فن البقاء) الذي يمكن أن نصفه بأنه حزين ولكن صادق - بل إنني قد أضيف إنه فنٌ يتميز بالوقار والاحترام - في ظل الديكتاتورية الشيوعية، يجمع بين الخضوع المدروس، والنقد المُقيد، والاختفاء التكتيكي، والاستغلال الذي للفرص. وبطبيعة الحال، تبدو هذه الإستراتيجيات غريبة، إن لم تكن مُقززة، لدى كثيرٍ من المثقفين الغربيين. أنا مُستعد للاتفاق معهم من حيث المبدأ، مُضيفاً أمنيته الحزينة ألا يُجبروا أبداً على تعلُّم مثل هذا الفن⁸.

أحد الجوانب التي لم تُحلل على نحو كاف في سمة الشر الناقصة للديكتاتورية هو عنصر التعسف. يبدو أنَّ التعسف، للوهلة الأولى، لا يُضعف إلا الشبكة الوظيفية للسلطة. إنه، في الواقع، يُعززها ويضيف إليها مُعاملاً مُربكاً لعدم القدرة على التنبؤ. هذه هي حال فلان من المعارضين، على سبيل المثال، الذي تُقطع مكالماته الهاتفية مع أصدقائه، بينما يُسمح له في الوقت نفسه بإجراء مُقابلات طويلة، أيضاً عبر الهاتف، مع محطات إذاعية "معادية"، مثل "إذاعة أوروبا الحرة"، أو "صوت أمريكا". قد يُسمح لشاعر ما، في بلد مُمارس فيه الإلحاد المُتشدد، بنشر ديوان من الشعر الديني. وفقاً "للإستراتيجية" نفسها، في بلد يضمُّ أحد أشد أجهزة الشرطة السياسية صرامة، قد تظهر رواية ملأى بمقاطع تنتقد جهاز الأمن بوضوح، مما يثير دهشة الجميع. تتجس هذه الاستثناءات في الحفاظ، على الساحة الثقافية، على جوٍّ من الارتباك وانعدام الأمن، وهو أمرٌ بالغ الأهمية لطبقة النبلاء.

ومع ذلك، كيف يمكن للمرء أن يُفسر - مع أنه ليس من المعقول تفسير كل شيء في ظل الديكتاتورية - الانحرافات عن حكم الاستبداد

⁸ Mihai Botez, *Intellectualii din Europa de Est* (Bucharest, 1993), 523-.

المطلق التي نشير إليها؟ كيف تظهر لحظة التعسف في عالم مُشبع بانتهاكات المعايير؟ نحتاج إلى بعض العناصر التاريخية حتى تتمكن من تفسير ذلك.

مرَّ تطوّر الشيوعية في رومانيا، كما تطوّرت الكتلة السياسية لأوروبا الشرقية بأكملها بتفاصيلها الدقيقة، بمراحل عدّة، شهدت خلالها انقسامات ذات عواقب جذرية على الصعيد الثقافي. قرّر نيكولاي تشاوشيسكو، الذي تولّى السلطة في منتصف الستينيات من القرن العشرين، تعليق العمل بالأمودج السوفييتي، وتبنّى أُمودجه الخاص بكل جرأة. وأعقب "عملية الاستيعاب الثقافي الروسي" (Russification) الوحشية التي شهدتها الفترة الشيوعية الأولى (التي كان أندريه جدانوف، المُعلّم الأيديولوجي الوحيد فيها)⁹ نقيضها، وهو شكلٌ من أشكال القومية أحدث تغييرات جذرية في معايير الرقابة: فأصبح التقليد المحلي، ولا سيّما ما يُوصف بأنه "تقدمي"، أهم من أي فلسفة مستعارة، بل أكثر من الماركسية نفسها. وأعيدت كتابة التاريخ (للمرة الألف) بهدف خلق شرعية محلية راسخة، وسلالة عريقة، للنظام والقائد. أُعيد تأهيل الكُتّاب في الستينيات، الذين مُنعوا في الخمسينيات، وعاد المثقفون الذين سُجنوا حتى عام 1964 إلى الحياة العامة، مما سمح بإعادة هيكلة شاملة لملاحم الحياة الفكرية والأكاديمية. تغيّرت ما كان يُطلق عليه المحرّمات: لم يُعد السوفييت والأعمال الكلاسيكية الماركسية اللينينية هي المقدّسة، بل الوطن والرئيس. على الرغم من أنَّ السوفييت فرضوا ترجمة أعمال عمادونيل كانط، وسيغموند فرويد، وغوتلوب فريجه، لم يُعد الوطن والرئيس يُباليان بمثل هذه البدع الهامشية. أصبح للمثقفين الآن الحق في ممارسة ألعابهم الصغيرة بخبز زجاجي، طالما أنهم لا يهددون، سواء بإيماءة أم بتصريح صريح، تقدّم "الاشتراكية المتطورة ذات الأطراف المتعددة".

بعد عام 1971، إلى جانب المؤلفين المذكورين أعلاه، تُرجمت أعمال جورج بيركلي، وفريدريش شلنغ، ورودولف كارناب، وكارل بوبر (ليس كتاب المجتمع المفتوح بالتأكيد، بل منطق البحث)، وغيرهم. ما يُمكن ترجمته يُمكن تدريسه في الجامعات والاقتراس منه في المقالات العلمية، وحتى في الصحافة الحالية. كما ظهرت النصوص الآبائية الأساسية، وإن كانت في طبعات سرّية وبأسعار باهظة، في المعهد الإنجيلي في بوخارست. وعُدلت وظيفة الرقابة وآليات عملها. ولم يقتصر هذا على رومانيا فحسب، بل طُبّق في جميع الدول الشيوعية الأوروبية. يصف جيورجي كونراد

⁹ شغل مناصب مهمة في النخبة الستالينية، أسهم في إنشاء الكومينفورم، وكان مدافعاً متحمساً عن الأيديولوجية الشيوعية الأرثوذكسية.

هذه العملية على النحو الآتي: "في عهد ستالين، كانت الرقابة إيجابية وعدوانية في آن واحد. أما اليوم، فهي سلبية ودفاعية. في السابق، كانت تُملّي عليك ما يجب قوله. أما الآن، فتتصحك بما لا يجب قوله". ويضيف جاك روبنيك: "وبالطريقة نفسها، تم الانتقال من الإرهاب الجماعي إلى (العنف المُتحمّص)، فالأنظمة الشمولية تُفضّل الآن الرقابة الذاتية المستبطنة على الرقابة المؤسسية"¹⁰.

حين صدر كتاب ميرسيا إلياد بعنوان "جوانب الأسطورة في مطلع الثمانينيات من القرن العشرين" عن إحدى دور النشر في بوخارست، أبلغه أحد المحسنين بعدم التوافق الأيديولوجي للنص، فطلب وزير الثقافة آنذاك مثول المؤلف أمامه فوراً، برفقة أمين

¹⁰ Gyorgy Konrdd, quoted in Rupnik, *The Other Europe*, 238.



حين صدر كتاب ميرسيا إلياد بعنوان "جوانب الأسطورة في مطلع الثمانينيات

من القرن العشرين" عن إحدى دور النشر في بوخارست، أبلغه أحد المحسنين بعدم التوافق الأيديولوجي للنص، فطلب وزير الثقافة آنذاك مثول المؤلف أمامه فوراً، برفقة أمين الحزب في المؤسسة التي يعمل بها. شاع حينئذ قولٌ مأثور بين الكُتّاب، مفاده أنه ليس وزير الثقافة هو الذي يجب الخوف منه، بل ثقافة الوزير.



الذي تُمثله أي ديكتاتورية. وأود أن أضيف أن معظم المثقفين الممثلين لجيلنا كانوا نتاج مراحل "تكوينية" قضوها بالقرب من بعض السجناء السابقين. بعد العفو عنهم في عام 1964، أُتيحت لهم فرصة أن يصبحوا ناقلين لتراث فكري طبيعي فقدته البيئة الحالية.

وبعد أن تلقى هؤلاء السجناء تعليمهم قبل الحرب العالمية الثانية، في رومانيا الديمقراطية بمدارسها المميزة ومعلميها الأكفاء الذين درسوا في جامعات أوروبية عريقة - رومانيا التي برز فيها قسطنطين برانكوزي، وتريستان تزارا، ولاحقاً ثلاثي ميرسيا إلياد، ويوجين يونسكو، وإي. إم. سيوران - أصبح هؤلاء السجناء السياسيون السابقون، بالنسبة لنا، ضماناً للاستمرارية. لم يكن العالم من حولنا يتحدث إلا عن التمرق، عن "الجديد" الذي يجب أن يمحى "القديم"، وعن "المستقبل المشرق" للشيوعية. شعرنا بحاجتنا الماسة إلى الشرعية، التي لا يمنحها إياها إلا التواصل مع الجيل السابق. كنا بحاجة إلى الشعور، على نحو علاجي، بأننا، وإن كنا في أرض قاحلة،

وبالمثل، حيث يجري إخضاع النظام التعليمي الرسمي لأيديولوجية غير إنسانية، فإن تحديد مُعلّم مستقل، أو مُعلّم خارج النظام، أمرٌ أساسي. يبدو لي أن نشوة الشفوية، في رومانيا تحديداً، تُفسّر غياب "أدب الأدراج" أو "الساميزدات" (samizdat).

باتت الشفهية، في ظل هذه الظروف، شكلاً بهلوانياً للبقاء الروحي، وانضباطاً عقلياً صارماً أنتج بدوره جيلاً كاملاً من "المحترفين". وُلِدَ سيلٌ ضخّم من الحكايات، تراوحت أسلوبياً بين المفارقات الحكيمة لبوذية الزن، والقصص الحسّدية¹³، ومواعظ "آباء الصحراء" من القرون المسيحية الأولى. وقد أوجد التاريخ سجناً مختلفاً يُحرّك من التاريخ، ومن تحدياته التخمينية. وفي سجن كهذا، لا يمكن للحياة الفكرية أن تتكشف إلا خارج أيّ دافع معقول، تتغذى على جوهرها الخاص. فعلى سبيل المثال، سُمِعَ سجينٌ، وهو فيلسوف متحمّس، يشرح لفلاح مذهول، وهو رفيقه في الزنزانة، الفرق بين كارل ياسبرز وهابيدغر. قال له أصدقاؤه لاحقاً: "يا له من هراء أن تتعامل مع هذه التفاصيل الدقيقة أمام جمهور غير كفؤ كهذا". أجاب الفيلسوف: "كان لا بُدّ من التوصل إلى هذا الفرق في نهاية المطاف". تُذكّرني هذه الحادثة بمقطع من مسرحية "ويلهلم مايستر" لغوته، حيث تُقدّم مجموعة من الممثلين المتجولين عرضاً مُعلنًا عنه، لكن لا أحد يشاهده. ونتيجة لذلك، وكما كان متوقعاً، امتدّ أنموذج السجن ليشمل السجن الكبير

العامِل الشخصي للمنع. لم تُنشر أعمال هايدغر إلا حين انشق فجأةً أحد أشدّ حراس النقاء الأيديولوجي، وأصبح أستاذاً في علم الجمال الماركسي في الغرب.

عادةً ما ننسى أن جميع الدول الشيوعية، باستثناء روسيا والصين، كانت دولاً صغيرة، تتسم حتماً بهوس العزلة، والبُعد عن المركز، وعدم الأهمية التاريخية. يقول إي. إم. سيوران في كتاب نُشر قبل مغادرته إلى فرنسا: "إن كبرياء الشخص المولود في ثقافة صغيرة يُجرح دائماً"¹¹. هذا الكبرياء، الذي يتخذ، على الأغلب، شكل عقدة نقص، يُعزّز، من جهة، ميلاً مازوخياً إلى إلغاء الذات، والاستسلام لما نشعر بأنه ظلم تاريخي لا يمكن إصلاحه، ومن جهة أخرى، شعوراً مُعوضاً بالأداء، وتأكيد الذات على الرغم من الظروف غير المواتية.

يوضّح مقطع من مذكرات ميرسيا إلياد هذه النقطة. حين سأله باحثٌ فرنسي عن كيفية نجاحه دائماً في إعطاء انطباع بالشمولية في أعماله، أجاب: "هنا أنني أنتمي إلى ثقافة قاصرة تُعدّ فيها الهواية والارتجال أمراً مُميتاً تقريباً، فقد دخلت الحياة الأكاديمية مُثقلًا بالعقد، مُرعباً دائماً من فكرة أنني لا أملك معلومات مُحدّثة. لطالما منعتني هذا من إرسال مخطوطة للطباعة قبل التأكد من أنني قرأت تقريباً كل ما كُتب حول هذا الموضوع"¹². إنّ الخوف من "اكتشاف" الأمور المعروفة، وتكرار ملحوظات الآخرين، ولا سيّما تجاهل وثيقة أساسية غير موجودة في مكتبات رومانيا، هي دوافعٌ حاسمة لاجتهاد ودقة المثقفين الذين نشؤوا، مثل إلياد، في ضواحي الإمبراطوريات العظيمة.

ما يجب أن نضعه في الحسبان، إذًا، هو أنّ الأداء الطبيعي نسبياً للحياة الفكرية في ظل ظروف التهميش التي فرضتها الدكتاتورية الشيوعية استند إلى تجربة التهميش التي لم تكن، في حالة الدول الصغيرة، مرتبطة بالشيوعية بل وُجدت قبلها. على أي حال، من هذا المزيج الفريد من نوعه بين نوعي التهميش، نشأ نوعٌ من المثقفين الذين اندثروا في المجتمعات الغربية منذ زمن بعيد، الذين يُرجّح أنهم سيخفون من أوروبا الشرقية قريباً.

فحيث تُعدّ الثقافة المكتوبة مشروعاً صعباً، تؤدي الشفوية دوراً أساسياً: إذ تكتسب أهميةً بالغة بوصفها وسيلة مميزة للحرية، وللتواصل غير الخاضع للرقابة.

الحزب في المؤسسة التي يعمل بها. شاع حينئذ قول مأثور بين الكتّاب، مفاده أنه ليس وزير الثقافة هو الذي يجب الخوف منه، بل ثقافة الوزير. ولكن إلى جانب الجهل، كان يجب الخوف أيضاً من مكر المثقفين. لناخذ رواية، على سبيل المثال، فعلى الرغم من إشارتها بازدراء إلى الشرطة السياسية، إلا أنها نُشرت ووُزعت. وهكذا أصبحت هذه الرواية دليلاً على ادعاءات الرأي العام الأجنبي والمعارضين في رومانيا، مُثبتة غياب الرقابة وليبرالية الحكومة. من ناحية أخرى، بدأ جوٌّ من الشك يُحيط بمؤلفها. وهكذا، ضمنت هذه المناورة بؤرةً مُفيدة للخلاف. وإذا بدأ أحدُهم بطرح أسئلة مُزعجة حول تجاوزات الشرطة التي تُقدّمها الرواية، كانت الإجابة جاهزة: تُشير الرواية، في الواقع، إلى الخمسينيات من القرن العشرين، أو إلى الستالينية ما قبل تشاوتشيسكو، أو إلى بقائنا العرّضي. ثمّة حالة أيضاً سُمح فيها فجأةً بنشر كتاب أو مؤلف لمجرّد اختفاء



ما يجب أن نضعه في الحسبان، إذًا، هو أنّ الأداء الطبيعي نسبياً للحياة الفكرية في ظل ظروف التهميش التي فرضتها الدكتاتورية الشيوعية استند إلى تجربة التهميش التي لم تكن، في حالة الدول الصغيرة، مرتبطة بالشيوعية بل وُجدت قبلها.



الصورة تظهر مشهداً تمثيلاً في مسرحية للحظة إعدام الديكتاتور الروماني نيكولاي تشاوشيسكو وزوجته إيلينا

13. الحاسيديم (Hasidism) هي حركة روحانية اجتماعية يهودية نشأت في القرن السابع عشر (المترجم).

11 E. M. Cioran, Schimbarea lafatd a Romaniei (Bucharest, 1936), 33.

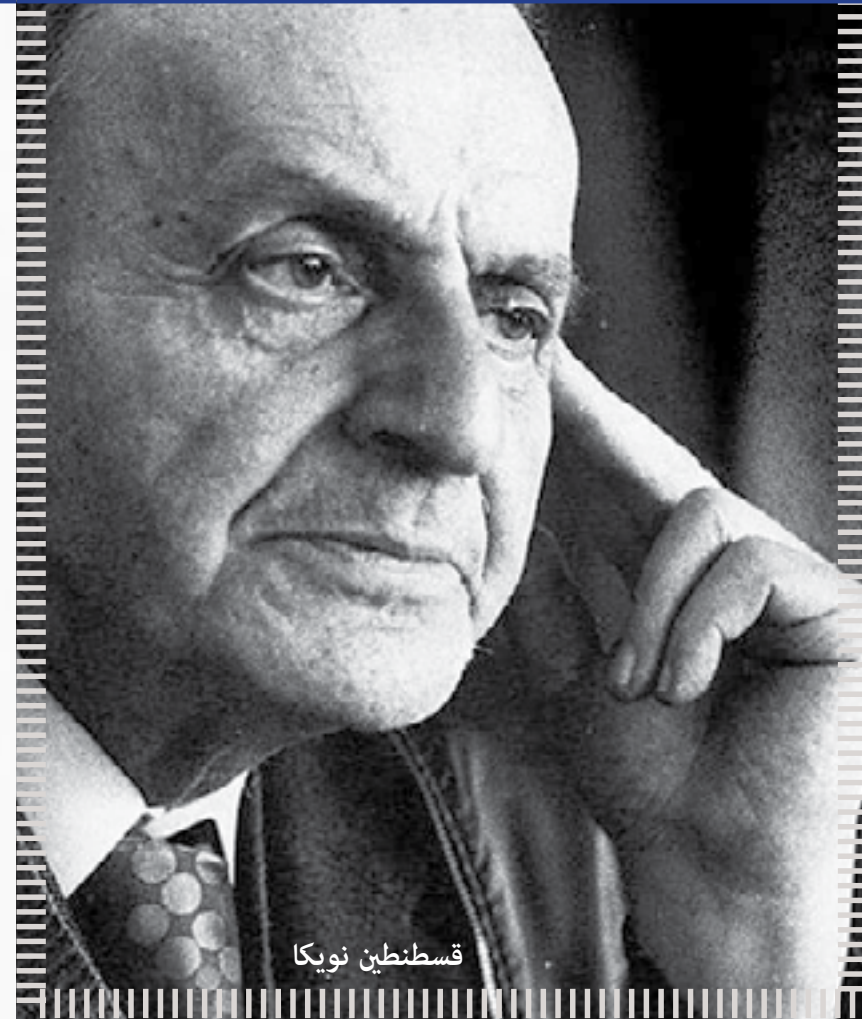
12 Mircea Eliade, Fragments d'un journal, vol. 1 (Paris, 1973), 13.

لسنا كائنات ضعيفة تعيش في صحراء. وقد تعزّز هذا الشعور بفضل الحضور التربوي لأولئك الذين كانوا في السجن.

لديّ - ولدى الكثيرين غيري - كان قسطنطين نويكا السجين المُقدّس. كان زميل دراسة وصديقاً للإلياد ويونسكو وسيوران، وقد اختار عدم الهجرة - وهو ما يعني له تسع سنوات من الإقامة الجبرية وست سنوات من السجن، عقب محاكمة سياسية اتُهم فيها، من ضمن آخرين، بتحريض الشباب على تزوير أوراق هويتهم (كانت الأدلة المقدّمة تعليقاً على "الهوية" بدءاً من كتاب هيجل "فينومينولوجيا الروح"). حين التقيت به، كان مُسنّاً ومبتهجاً. وقد نجح بطريقة ما في استيعاب واقعة الاعتقال بتناغم، مُدعيّاً أنّ اعتقاله جاء في الوقت المناسب، حين دخلت أفكاره في حلقة مفرغة وكانت بحاجة إلى دفعة قوية - مهما

كانت دراماتيكية (بسبب هذه التصريحات، وصفه سيوران، في أحد مجلّداته، بأنه "مُتخفّ في وجه الشر"، مذنبٌ بتبنيه سلوكاً "سياحياً"، وسط جحيمٍ مُرعب).

في عام 1975، ولتجنّب مضايقات العاصمة، عاد نويكا إلى جوّ من العزلة بانعزاله في منتجع جبلي صغير (بالتينيس)، "أربعة آلاف قدم فوق مستوى سطح البحر"، كما كان يُحبّ أن يقول. كانت لديه هناك غرفة مساحتها ثمانية أمتار مربعة في كوخ قديم، يُدقّ بفرن حطب، وكان يتناول طعامه في مقصف الأشخاص المهتمين



قسطنطين نويكا

بالأحراج. لكنّ العزلة لم تدم طويلاً. تدريجياً، بدأ كثيرٌ من الأشخاص المختلفين - من فئة الشباب في البداية - يتوقون إلى الحكمة و"السيد المفكر" بزيارته. لم تستطع الشرطة السياسية تجاهل مثل هذه الزيارات. كان بإمكانهم التسامح معها، إلى حدٍّ ما، بشرط أن يتمكنوا من السيطرة عليها، مؤكدين دائماً "براءتها". مارست الشرطة سيطرتها من خلال استجواب السجين السابق بانتظام، ومن حين لآخر زائراً ذا إرادة ضعيفة (بعد ثورة عام 1989، اكتشفنا أنّ غرفة كاملة من أرشيف الشرطة في سيبيو [أقرب مدينة إلى بالتينيس] كانت مملّاة بتسجيلات صوتية لمحادثات بين الفيلسوف العجوز وزوّاره). ضمن الحدود التي

فرضتها هذه الاحتياطات، استمرّت اللقاءات في بالتينيس حتى وفاة نويكا، التي حدثت عام 1987 بسبب كسر في الورك. سقط سقوطاً مؤلماً أثناء مطاردته لفأر كان يحاول أكل اللبن.

ممّ كانت منهجية نويكا التربوية تتألف؟ أولاً، كان يشترط إتقاناً فنياً معيناً. كان يعرض على أيّ شاب يُعلن عن حبه للفلسفة عشرة دروس تمهيدية باللغة اليونانية القديمة، وينصح به بتعلّم الألمانية وقراءة "التفسيرات الملمّة المهمة".

شاركْتُ، على سبيل المثال، في ندوة شاملة لأفلاطون (مع تركيز خاص على الحوارات غير الأخلاقية في المرحلة الأولى)، وندوة عن هيجل، وبعض المناقشات حول أفلوطين وديكارت. تلا ذلك تبادلٌ حيويٌّ للأفكار حول مشاريعنا البحثية ومشاريع الأستاذ. ولكن إلى جانب هذه التمارين التقنية (التي يصعب إدراك أهميتها على من يفتقر إلى صورة دقيقة لفقر السياق)، كانت منهجية نويكا التربوية وسيلةً لتدريب الروح على الأداء الثقافي، غير متأثرة بظروف المعيشة والعمل المتردية التي يوفرها المجتمع الشيوعي. كانت إحدى صيغته المفضلة: "ستجد أنّ الحدود الداخلية أصعب بكثير من الحدود الخارجية". أو: "لا تُعر اهتماماً للظروف المباشرة. اعتبر التاريخ مجرد علم أرصاد جوية: لا تُغيّر مصيرك وأفكارك تبعاً للطقس. يحتاج التاريخ إلى خيول سيرك. أطلب منكم أن تكونوا خيول سباق". حين سُئل عن سبب عدم تفكيره في الهجرة، ذكر خطاباً مطوّلاً عن ابتهاج الحد المفترض، وعن القصور الذي يُعني المرء بدلاً من الغنى المُفقر "أفضل العيش في بلد لا يزال فيه كل شيء قيد الإنجاز، بدلاً من بلد استنفدت فيه مغامرات الروح العظيمة. ماذا أفعل لو ذهبت إلى أوروبا الغربية؟ لن أجد مكاناً إلا إذا اهتممت ببعض المعلقين الغامضين لأرسطو، أو بنصّ ملفّق، أو بجزءٍ غير مؤكد. هنا يُمكنني أن أهتم بهدوء بأرسطو نفسه. لا يزال زمن الإسكندرية بعيداً. فلنبتهج بنضارة القديم، ولا نفوّت التجربة المميزة لما هو ممكن تحت تأثير واقع ناقص".

لا أدري إن كان قسطنطين نويكا يعني ما قاله. ربما أراد فقط صرف انتباهنا عن الدراما اليومية، ليمنحنا الشجاعة. لكن إن كان يعني ما قاله، فلسْتُ متأكداً

على الإطلاق من صحته. لكنه كان فعّالاً جداً. نجا كثيرٌ منا، وأنا شخصياً، بفضل "الجمود" الذي أوصله إلينا أسلوب تفكيره. لا أفهم جيداً، حتى الآن، ما هو الثمن الحقيقي لهذا البقاء، وإلى أيّ مدى خلق تشوّهات عقلية ونفسية لا رجعة فيها. أميل أحياناً إلى الاعتقاد أنّ سؤال بروس أكرمان هو ليس "كيف يُمكنك البقاء في ظل الديكتاتورية الشيوعية؟" بل يجب أن يكون: "هل نجوت في ظل الديكتاتورية الشيوعية؟".



كان قسطنطين نويكا هو السجين المُقدّس. كان زميل دراسة وصديقاً للإلياد ويونسكو وسيوران، وقد اختار عدم الهجرة - وهو ما يعني له تسع سنوات من الإقامة الجبرية وست سنوات من السجن، عقب محاكمة سياسية اتُهم فيها، من ضمن آخرين، بتحريض الشباب على تزوير أوراق هويتهم



مقدمة

يُعدّ ماريو فارغاس يوسا شخصيةً نادرةً في أدب أمريكا اللاتينية المعاصر؛ فهو كاتبٌ يُجسّد القيم الليبرالية في رواياته، وقد دافعَ بصراحةٍ وثباتٍ وإصرارٍ عن قضية الديمقراطية الليبرالية في كتاباته غير الروائية خلال العقود القليلة الماضية.

تهدف هذه الدراسة إلى تقديم تقييمٍ أكثر شموليةً لأعمال فارغاس يوسا من خلال توضيح المبادئ الليبرالية التي تُدعمها وتبيانها من خلال دراسة مُفصّلةٍ لأحداث روايته، «وليمة التيس» (2000). في هذا النص، يُحوّل يوسا تركيزه النقدي بعيداً عما يراه تدميراً حتمياً لليوتوبيا الاشتراكية، نحو الطبيعة التدميرية نفسها للاستبداد اليميني، كما حدث في حكم رافائيل ليونيداس تروخيو المُرّيع الذي دام واحداً وثلاثين عاماً في جمهورية الدومينيكان. ستركز

هذه المقالة على استكشاف الرواية للصراع بين الاستبداد والليبرالية، وتحديدًا بين إرادة الطغاة في السلطة، وإرادة الشعب الحرة، من حيث الممارسة الديمقراطية والحرية الفردية، ومن المأمول أن تتضح الأهمية والدلالة السياسية الأوسع لهذه الرواية.

تبرز ثلاث لحظات محورية في تطور فارغاس يوسا الأيديولوجي، وهي ذات تأثير مباشر على روايته «وليمة التيس». أولها، كرهه لتجاوزات والده التأديبية العنيفة، وخبرته المروعة في أكاديمية «ليونسيو برادو العسكرية» في ليما التي زودته برؤية فريدة تجاه وحشية وتحامل المجتمع البيروفي في ظل الحكم العسكري للجنرال أودريا.

وقد تزامن ابتعاد فارغاس يوسا عن اليسار الفكري مع تحوّل كبير في أولوياته الأدبية. فقد



الصراع بين الليبرالية والاستبداد

في رواية «وليمة التيس» للكاتب ماريو فارغاس يوسا

الكاتبان: (س. أيابان)، و(ر. بهارتي): أستاذان في جامعة أنامالاي - الهند
ترجمة: محمد إبراهيم العبد الله - مترجم وكاتب من سورية

خورخي ماريو بيدرو بارغاس يوسا 1936-2025: كاتب وسياسي وصحفي وبروفيسور جامعي من البيرو، يعد واحداً من أهم روائيي أمريكا اللاتينية وصحفيها، وأحد رواد كتّاب جيله. يرى بعض النقاد أنه يتمتع بتأثير عالمي وجمهور دولي كبير. ينتمي إلى حركة الازدهار الأدبية الأمريكية اللاتينية. حاز عام 2010 جائزة نوبل في الأدب.



ابتعد عن الأسلوب السياسي الجاد لأعماله المبكرة، إذ أعاد اكتشاف «الشغف السريّ الخاطئ» الذي كان يكتّبه دائماً لكتّاب مثل خورخي لويس بورخيس. ثم كتب سلسلة من الروايات المضحكة والإيروسية التي لا تُقاوم، مثل «الكابتن بانتوجا، والخدمة الخاصة» (١٩٧٣)، و«العمة جوليا، وكاتب السيناريو» (1977)، التي استندت على فراره الحقيقي وزواجه (1988). عندما عاد إلى ليما في عام 1974 بعد إجازة استمرت ستة عشر عاماً في أوروبا، قلق من التطرّف السياسي الخطير في أمريكا اللاتينية، الذي أقي من كلا الجانبين: اليمين واليسار. فعلى سبيل المثال، في عام 1977، وبصفته رئيساً للمنظمة الدولية للكتّاب «القلم الدولي» وجّه رسالة مفتوحة أدان فيها الديكتاتور الأرجنتيني خورخي فيديلا. من جهة أخرى،



غارسيا ماركيز (1975)، و«بيرون» لتوماس إلوي مارتينيز (1985).

مع ذلك، تختلف رواية فارغاس يوسا عن روايات باستوس وكاربنيتير وماركيز. وفيما استخدم هؤلاء الكتاب تقنيات رمزية وحتى واقعية سحرية لابتكار شخصيات مجردة من الواقع التاريخي الفعلي، اختار فارغاس يوسا أن يركز بالتفصيل الدقيق والبحث الموثق على شخصية حقيقية جداً هي رافائيل ليونيداس تروخيو، ديكتاتور جمهورية الدومينيكان من عام 1930 إلى 1961. رغم أن الرواية تستند بشكل كبير إلى التاريخ، إلا أن يوسا اختلق العديد من التفاصيل ليظهر طبيعة الديكتاتورية، أو كما يقول، ليظهر «ما لا يستطيع التاريخ إظهاره». وتالياً، تهدف الرواية إلى كشف عقول الديكتاتور وضحاياه على حد سواء، وكما قال ليونيل أبراهامز في سياق آخر تسعى هذه الرواية إلى «الوصول إلى المكان الذي لم تستطع الصحافة أو التاريخ الوصول إليه، الوصول إلى عمق التجربة الفردية، حيث لا تكون السياسة والاقتصاد والصراع مجرد أفكار، بل أشياء تُعاش ويُحس بها».

تشكل رواية وليمة التيس تأملاً قوياً وعميقاً في طبيعة ومعنى الطموحات البشرية المتناقضة بطبيعتها: السلطة والحرية. فمن جهة، تستعرض الرغبة المتكررة في السلطة، والقدرة التي تبدو غير مفهومة لدى البشر للتنازل عن إرادتهم الحرة تبعاً لأوامر يصدرها رجل واحد مهووس بالعظمة. لهذا، فإن صدى الرواية يتجاوز الديكتاتوريات الحديثة في أمريكا اللاتينية، ليشمل تاريخ القرن العشرين بكامله من القادة الكاريزميين الاستبداديين: من هتلر وموسوليني وفرانكو، إلى ستالين وماو، إلى العديد من

شعر بالقلق من تزايد ظهور الحركات الاشتراكية العنيفة في بلده الأم، البيرو، كحركة «الطريق المضيء». ورداً على هذا التطرف، قرر فارغاس يوسا الترشح لرئاسة البيرو في عام 1990، لكنه هُزم في النهاية أمام الديكتاتور ألبرتو فوجيموري.

هذه السلسلة من رواياته، مثل «حرب نهاية العالم» (1981) و«الحياة الحقيقية لأليخاندرو مايتا» (1984)، و«موت في جبال الأنديز» (1993)، ومؤخراً «الطريق إلى الفردوس» (2003) التي أثارت غضب النقاد والكتاب اليساريين، مما أدى إلى شيطنته ووصفه بالمحافظ الرجعي. لكن، بعيداً عن كونه محافظاً أو، كما وصفه مايكل فالديز موسى على نحو مبالغ فيه وغير دقيق، بأنه «العقل المدبر للبرالية الجديدة في أمريكا اللاتينية»، فإن فارغاس يوسا يُعدّ ليبرالياً كلاسيكياً يدافع عن «المبادئ الأساسية للبرالية الديمقراطية السياسية، واقتصاد السوق، والدفاع عن المصالح الفردية في مواجهة مصالح الدولة». هذا الإيمان العميق بمبدأ الحرية الفردية والاستقلالية هو ما يميّز فكر فارغاس يوسا عن كل من اليمين واليسار، ويمنح أعماله طابعاً خاصاً. فالكثير من كتبه تتناول كيف يمكن للاشتراكية الطوباوية أن تكون مدمرة. وفي روايته «وليمة التيس»، يصف لنا كيف يمكن للتطرف السلطوي أن يكون مدمراً أيضاً.

رواية «وليمة التيس»

تنتمي رواية «وليمة التيس» إلى نوع فرعي ناشئ في الأدب اللاتيني يُعرف بـ «رواية الديكتاتور»، والذي يشمل في بداياته رواية «الرئيس» لميغيل أنخيل أستورياس (1946)، ولاحقاً روايات مثل «في الأعلى» لأوغوستو روا باستوس (1974)، «ممرات الدولة» لأليخو كاربنيتير (1974)، «خريف البطريق» لغابرييل

تنتمي رواية «وليمة التيس» إلى نوع فرعي ناشئ في الأدب اللاتيني يُعرف بـ: «رواية الديكتاتور»

الدومينيكان لأول مرة في عام 1996 بعد غياب غامض دام 35 عاماً في الولايات المتحدة.

الثانية، تروخيو نفسه، حيث تتابع الرواية خط سيره المفصل في يومه الأخير.

والثالثة، القتل الأربعة الرئيسيون، وهم ينتظرون بقلق لحظة تنفيذ إعدامهم، وهم يقبلون أفكارهم في رؤوسهم.

ما قامت به أورانيا من إعادة خلق دوافع والدها في خيانتها، وردود فعل أسرتها تجاه ادعائها الحالي؛ وكشف شخصيات مرؤوسي تروخيو من خلال أفكاره وتفاعله معهم؛ ومن خلال التأملات الذاتية للقتلة، تظهر لنا الشخصيات الأخرى المتآمرين في محاولة الانقلاب. ولأن الاغتيال يحدث قبل منتصف الرواية، فإننا نغوص بعمق أيضاً في أفكار شخصيتين أخريين مهمتين: الجنرال خوسيه رينيه «بوبو» رومان، أحد قادة المؤامرة الذي عجز عن اتخاذ قرارات حاسمة بعد الاغتيال فيقضى عليه في الانتقام اللاحق؛ والدكتور خواكين بالاغير، الرئيس الدمية التافه الذي يغتنم لحظة وفاة تروخيو ليفرض نفسه.

الطغاة في إفريقيا، بل إلى أي وضع اجتماعي-سياسي يتخلى فيه الأفراد عن حريتهم، طوعية أو رغماً عنهم، من أجل «خير» ظاهر آخر. وكما في العديد من روايات ماريو فارغاس يوسا، تتكوّن «وليمة التيس» من وجهات نظر متعددة، وإطارات زمنية مختلفة. الحدث المحوري في الرواية هو اغتيال الديكتاتور تروخيو يوم الثلاثاء 30 مايو 1961. ويُلقب تروخيو بـ «التيس» بسبب نزواته الشبيهة بالماعز، سواء الجنسية أو غيرها. عنوان الرواية (وكذلك الإهداء الذي يسبقها) مستوحى من أغنية شعبية «لقد قتلوا التيس»، وخُلد يوم مقتله:

«الناس يحتفلون

ويذهبون إلى النهاية

من أجل وليمة التيس

في الثلاثين من مايو»

تُروى أحداث هذا اليوم المشؤوم وما سبقه وتبعاته المأساوية عبر ثلاث حبات سردية متناوبة:

الأولى، أورانيا كابرال، ابنة أحد أعضاء الدائرة المقربة من تروخيو، التي تعود إلى جمهورية

عودة أورانيا كابرال إلى عاصمة جمهورية الدومينيكان سانتو دومينغو، تبدو متعجلة وغير مخططة، تماماً كما هو حال رحيلها منها قبل خمسة وثلاثين عاماً عندما كانت تلميذة في الرابعة عشرة من عمرها. أورانيا الآن محامية ناجحة تعيش في نيويورك، وقد عادت لرؤية والدها المحتضر، غير أن زيارتها لم تكن بدافع الشفقة أو الواجب. يتم الكشف عن أسباب رحيلها الأول، ونفيها وصمتها الطويل، ثم عودتها التدريجية مع تقدم الرواية. وعلى الرغم من أن قصتها

تبدو في البداية على هامش الحكمة الرئيسية، إلا أن أهميتها تتعزز مع مرور الوقت. تحدث فصول الرواية الخاصة بأورانيا في اليوم نفسه، عندما تزور والدها في منزلها القديم - الذي أصبح الآن متهاكاً بشكل واضح - وتلتقي بابنة عمها لويسندا، وابنة عمها الأخرى مانوليتا، ثم تتناول العشاء معهما ومع عمّة والدها أديلينا في تلك الليلة.

القصة التي تسردها تدريجياً طوال هذا المساء تكشف، ربما أكثر من أي جزء آخر في الرواية، عما كانت عليه الحياة «تحت ظل التيس»، كما وصفها جون باورز.

فقدت أورانيا والدتها في حادث وهي صغيرة جداً، وتولّى والدها تربيته، وقد أحبته حباً جماً، إلا أن هذا هو بالضبط ما يفسر شعورها الحالي بالكرهية العميقة والغضب الشديد تجاهه: «خلال تلك السنوات، كان والدك أباً وأماً في آن. ولهذا أحبته. ولهذا السبب تألمت كثيراً، أورانيا». أما الآن، فقد تجاوز والدها الثمانين من العمر

ولم يبقَ منه سوى «بقايا رجل»، بعد أن أصيب بنزيف دماغي منذ فترة. وبرغم عجزه عن الكلام أو حتى الفهم، تسأله أورانيا ممرارة عن الماضي، وخصوصاً فترة حكم تروخيو: «أهم ما حدث لنا خلال خمسمئة عام، كنت تردد هذا دائماً بثقة، نعم، يا أبي. كل الشر الذي نحملة معنا منذ الغزو الإسباني تبلور خلال تلك الواحد والثلاثين عاماً».

أورانيا تشير إلى أن تروخيو لم يرَ فيهم سوى «خرق قذرة». وتقول إنها، من خلال سنوات طويلة من البحث الدقيق والهوس بتاريخ جمهورية الدومينيكان في عهد تروخيو، باتت تفهم أموراً كانت تبدو «عصية على الفهم» سابقاً، مثل: كيف استطاع ملايين البشر، الذين سُحقوا تحت وطأة الدعاية وانعدام المعلومات، وتعرضوا للقمع من خلال التلقين والعزلة، وسُلبت منهم إرادتهم الحرة، وحتى فضولهم بفعل الخوف واعتيادهم على الخضوع والتملق، أن يعبدوا تروخيو؟ لا أن يخافوه فقط، بل أن يحبوه، تماماً كما يحب الأطفال آباءهم المستبدين، مقنعين أنفسهم بأن الجلد والضرب كان من أجل مصلحتهم.

تروخيو

في النصف الأول من الرواية، تكاد أورانيا تُهمَّش بالكامل أمام الشخصية الطاغية لتروخيو. وبعيداً عن كونه رمزاً للشر أو خصماً أسطورياً شبه خيالي، يظهر تروخيو لدى فارغاس يوسا كشخصية حقيقية واقعية، تكاد تجسد الفساد والجشع المطلق، ويصوّر في الرواية بأصالة لافتة. يقول:

«لم أرد أن أقدم تروخيو كوحش كاريكاتوري أو مهرج وحشي، كما هو معتاد في الأدب الأمريكي اللاتيني. أردت أن أقدم نسخة واقعية من إنسان تحوّل إلى وحش بفعل السلطة المطلقة وغياب المقاومة والنقد». لهذا الغرض، تم الكشف عن شخصية تروخيو من الداخل، من خلال اضطرابات واحتقانات وعيه الداخلي المليء بالمرارة، ومن خلال تفاعله مع مرؤوسيه المذعورين الخاضعين، بدلاً من تقديمه كصورة خارجية موصوفة أو مُعلنة. لكن ربما تكمن عبقرية فارغاس يوسا الحقيقية في أنه استطاع أن يكشف عن كيان تروخيو الكامل في يوم واحد فقط، يومه الأخير، بينما يواصل بفعلية وحشية إدارة شؤون بلاده وعالمه، محاولاً في الوقت ذاته أن يسيطر على عجز جسده المتقدم في السن - البالغ من العمر تسعة وستين عاماً - بغضبٍ مكتوم يكاد ينفجر من شدة الإحباط.

أولاً، حاول نظامه اغتيال الرئيس الفنزويلي رومولا بيتانكورت عام 1967، وفرض عليه عقوباتٍ كانت قد فرضتها جميع الدول الأعضاء في منظمة الدول الأمريكية، مما أدى إلى شلّ اقتصاديٍّ سريعٍ لبلاده.

ثانياً، حفّز اغتيال الأخوات ميرابال اللواتي انشققن في 25 نوفمبر/تشرين الثاني 1960 العديد من المنظمات السريّة لاتخاذ إجراءات أكثر مباشرة، ودفع العديد من الأفراد الآخرين (مهما في ذلك بعض قتلة تروخيو الفعليين) إلى السعي لإقالته فوراً.

ثالثاً، دفع انتهاكه الصارخ المستمر لحقوق الإنسان الكنيسة الكاثوليكية، التي كانت في السابق «حليفته الدائمة»، إلى إدانة حكمه القائم على «القمع والاستبداد».

رابعاً، وربما الأهم، هو أن تجاوزات تروخيو استنفدت صبر الأمريكيين أخيراً، فتوقف عن كونه الرئيس المدلل لحكومات اليانكي، وأصبح مصدر إحراج تهاجمه الصحافة وكثيرون في الكونغرس، وتتزايد المطالبات بإزاحته عن السلطة. ومن الأسئلة الحاسمة التي تطرحها الرواية وتستكشفها: كيف يمكن لشخص مثل تروخيو أن يمارس سلطته بهذه الطرق المسيئة والا إنسانية دون أن يتمكن أحد من الوقوف في وجهه أو انتقاده ولو بشكل طفيف؟

لقد قضى تروخيو على أشد خصومه، وأحاط نفسه بمساعدين أكفاء، لكنهم مغرورون للغاية، حريصون على تلبية كل نزوة. تصف أورانيا دوافع رجال أمثال السيناتور هنري تشيرينوس، وخاصة والدها، قائلة: «لقد انتزع تروخيو من أعماق أرواحكم ميلاً للمازوشية، وكأنكم أناس لا يكتمل شعورهم بالوجود إلا إذا بُصق عليهم، وأُسيء إليهم، وأهينوا».

تشير الرواية إلى وجود سرٍّ خلف كل الأشياء التي سمحت لتروخيو بالاستيلاء على السلطة في البلاد بأسرها، ومن ثم الحفاظ عليها بثبات لأكثر من ثلاثة عقود. وبحسب مفهوم فريدريك نيتشه «إرادة القوة»، يبرز تروخيو كشخص استثنائي مستعد لتجاوز كل العقبات من أجل تحقيق قوة تشبه قوة الآلهة على أقرانه الأدنى شأنًا، ويتخلى عن «أخلاق العبيد» التي يتبناها عامة الناس، ليجعل من نفسه سيداً مطلقاً عليهم. وكما يؤكد تروخيو في بداية الرواية، لا يمتلك أي دومينيكي آخر «جزءاً من مليون من طاقته وإرادته

«لم أرد أن أقدم تروخيو كوحش كاريكاتوري أو مهرج وحشي، كما هو معتاد في الأدب الأمريكي اللاتيني. أردت أن أقدم نسخة واقعية من إنسان تحوّل إلى وحش بفعل السلطة المطلقة وغياب المقاومة والنقد»

ورؤيته». ويضيف لاحقاً: «لم يهتم بالمال أبداً، فقد استخدمه في خدمة السلطة»، فخلال فترة حكمه الديكتاتوري، عمل جاهداً للوصول إلى السلطة: «في جميع المجالات السياسية والعسكرية والمؤسسية والاجتماعية والاقتصادية، فقد تراكمت عنده قوة استثنائية لا تقارن بجميع الديكتاتوريين الذين شهدتهم جمهورية الدومينيكان طوال تاريخها كجمهورية».

على الرغم من سوء استبداد تروخيو بالمعايير الدولية والتاريخية، إلا أن هناك سمة أخرى ضارة للديكتاتور أو الزعيم اللاتيني الفريد، تُعدّ هذه تجلياً للمؤسسة الثقافية المقدسة المعروفة بالـ«ماشيزمو» (الرجولة المفرطة)، وهي رجولة مبالغ فيها تحتاج باستمرار إلى إثبات ذاتها، وعلى الأقل في أحد مستوياتها، من خلال الكفاءة الجنسية. وفي مراجعة ذكية لشخصية تروخيو، كتبت لورا ميلر: «لم يسبق أن صوّرت رواية من قبل، بهذا القدر من الشراسة، بقدر ما صوّرت الإمكانات السياسية الخطيرة للرجولة الفجة وغير المقيدة».

طوال الرواية، ثمة رابط بين ممارسة تقليد الزعيم للسلطة وتعبيره الرمزي في السيادة الجنسية. منذ البداية، يربط تروخيو الطموح وإرادة السلطة عنده بالجنسانية الذكورية.

من اللافت أن تروخيو لا يلجأ إلى الله بالدعاء إلا عندما يوشك أن يؤدي مهمة جنسية مع مراهقة جديدة، ويخشى أن يعجز عن القيام بالفعل: «يا إلهي، افعل هذا من أجلي. لا يهمني القساوسة، أو الغرينغو، أو المتأمرين، أو المنفيين. يمكنني التخلص من كل هذا الهراء بنفسني. لكن أحتاج مساعدتك لأضاج تلك الفتاة». ومع ذلك،

لم تتح له الفرصة أبداً، إذ يُردى قتيلاً برصاص مُغتاليه وهو في طريقه إلى مواعده الغرامي في بيت الماهوغياني، مزرعته، المكان الريفي الذي يمارس فيه متعته في سان كريستوبال، المفارقة أن المغتالين تمكنوا من وضع خطتهم وتنفيذها بدقة بفضل روتين تروخيو الصارم، وشهواته المتكررة القابلة للتنبؤ. فقد أمكن قتل «التييس» لأنه كان مهووساً بالنظام والدقة وبسلطته الجنسية، التي اعتبرها جوهر هويته وأهم مظاهر قوته.

الاغتيال

على الرغم من أن العديد من الأشخاص شاركوا في مؤامرة اغتيال تروخيو، إلا أن الرواية تركز على أربعة من القتلة الرئيسيين للديكتاتور: الملازم أمادو غارسيا غيريرو (أماديتو)، وأنطونيو دي لا مازا، وأنطونيو إيميرت، وسالفادور إسترياً صدهالا (التركي). لكل واحد منهم دوافعه الشخصية للانتقام من تروخيو، لكن معظمهم أيضاً تحركهم أسباب أخلاقية عامة لإنهاء طغيانه. فهم يحتفظون برؤية واضحة لما يمكن أن تصبح عليه جمهورية الدومينيكان بعد تحررها من الاستبداد.

ومع تتبّع الرواية لقصص كل واحد منهم، والتي تُروى من خلال أفكارهم وذاكراتهم أثناء جلوسهم القلق في السيارة على الطريق السريع، منتظرين ظهور مركبة تروخيو، تتكشف صورة أوسع ليس فقط عن الجمهورية في ظل حكم تروخيو، بل أيضاً عن بديل سياسي مستنير يواجه الديكتاتوريات الاستبدادية بشكل عام.

أنطونيو دي لا مازا، على سبيل المثال، لديه دوافع

شخصية تدفعه لقتل «الشیطان الذي انتهك وسمم البلاد أكثر من أي شيء آخر عانتها في تاريخها طوال واحد وثلاثين عاماً، أكثر من أي شيء آخر، فلا يستطيع أن يغفر له، فكما أفسد وقسى على هذه البلاد، فقد أفسد التيس وقسى على أنطونيو دي لا مازا أيضاً». ومع ذلك، وبمنظرة أكثر نضجاً من تلك التي يحملها الشاب أماديتو، يدرك دي لا مازا كيف أن مصيره مرتبط بمصير الأمة بأسرها، بينما يتأمل الأسباب العميقة التي جعلت لتروخيو هذه الهيمنة الاستثنائية على أبناء وطنه: كان الأمر أعمق وأكثر مكرراً من مجرد الخوف: كان شللاً، تخديراً للعزيمة والعقل والإرادة الحرة، مارسه هذا الرجل، الذي تم تهذيبه وتزيينه إلى حدٍ سريلي. كان يتأمل في نظام تروخيو المنحرف، ذلك النظام الذي جعل من جميع الدومينيكيين في نهاية المطاف شركاء بطريقة أو بأخرى، نظام لا يفلت منه إلا المنفيون (وليس دائماً) أو الموقى. كل شخص في هذا البلد كان، أو لا يزال، أو سيكون بطريقة ما جزءاً من النظام.

توني لم يكن يعرف كيف يكون ذلك الشعور. ربما عرفه عندما كان طفلاً، لكنه نسيه. لا بد أنه

شعور جميل. كل شيء لا بد أن يحدث عندك إحساساً أكثر متعة في الجسد والروح عندما يكون لديك الإرادة الحرة التي انتزعها تروخيو من الدومينيكيين منذ واحد وثلاثين عاماً. ونتيجة لذلك، في يوم الأحد الموافق 24 يناير 1960، وفي رسالة قرئت بصوت عالٍ في كل كنيسة في أنحاء البلاد، وقفت الكنيسة الدومينيكية أخيراً في وجه تروخيو وأدانت نظامه. ولأول مرة، تتناول هذا الوثيقة الحاسمة «المعاناة العميقة التي اكتوى بها العديد من البيوت الدومينيكية»، و«الملايين

من البشر الذين لا يزالون يعيشون تحت القمع والطغيان»، والذين «لا شيء مضموناً لهم: لا بيوتهم، ولا ممتلكاتهم، ولا حريتهم، ولا كرامتهم». وأكدت الرسالة أن «جذر جميع الحقوق وأساسها يكمن في كرامة الإنسان المصونة»، وأن «لكل إنسان الحق في حرية الضمير، وحرية الصحافة، وحرية التجمع». وأخيراً، وفي سبيل تحقيق «الانسجام والسلام»، دعت الرسالة إلى إرساء «الحقوق المقدسة للأخوة الإنسانية» في الوطن. كانت إستراتيجية الكنيسة تعبئة الأغلبية الكاثوليكية ضد تروخيو، بهدف نهائي هو الإطاحة به بالكامل من السلطة. أما الأثر الفوري، فكان تحفيز «التركي» على التحرك، إذ بدأ «يفكر، ولأول مرة، في ضرورة قتل تروخيو» في الأسابيع التي تلت صدور الرسالة. ولكن، بوصفه كاثوليكياً متديناً، شعر بأنه مقيد بوصية الكتاب المقدس الخامسة «لا تقتل».

ومع ذلك، تؤكد الرواية أن الاغتيال لا بديل منه. ويتضح ذلك، على سبيل المثال، عندما تُعرض فكرة القيام بانقلاب وخلع تروخيو لأول مرة على الجنرال «بوبو» روماني، قائد القوات المسلحة: «هل ينبغي أن أطلب منه الاستقالة؟» صعد بوبو: «لقد أخطأت الرجل والبلد. ألا تعرف من هو؟ لن يدعك تقتله. ولن تتمكن على الإطلاق من إقناعه بالاستقالة. عليك أن تقتله».

ربما تكمن النية الحقيقية للرواية في مواجهة هذا التناقض الليبرالي الأشد استعصاء: كشف مدى تعقيد القرار في لحظة تاريخية مستحيلة، مثل تلك التي واجهتها الجمهورية

فواحدة من أكثر القضايا إلحاحاً التي تواجه الليبرالية - ليس فقط في أمريكا اللاتينية، بل في العالم الحديث كله - هي ما إذا كان استخدام العنف لتحقيق التغيير السياسي يمكن تبريره في أي وقت

الدومينيكية عام 1961: خيار بين السماح باستمرار طغيان تروخيو الوحشي أو اللجوء إلى العنف، حتى القتل، لإنهائه. وهنا تكمن قوة فارغاس يوسا ككاتب ليبرالي، لا ضعفه.

العواقب

على الرغم من أن القتلة نجحوا في اغتيال تروخيو بإطلاق النار عليه داخل سيارته على

الطريق السريع إلى سان كريستوبال، إلا أن الانقلاب فشل في بدايته. فبعد مقتل تروخيو، كان من المفترض أن يتم تشكيل مجلس حكم انتقالي مدني-عسكري بقيادة الجنرال خوسيه رينيه «بوبو» روماني، على أن يعمل هذا المجلس لاحقاً على إرساء ديمقراطية تمثيلية كاملة. غير أن روماني تردد في اللحظة الحاسمة وفوّت الفرصة. جاء الانتقام سريعاً وشاملاً وبشكل لا يوصف من الوحشية، بقيادة رامفيس تروخيو، الابن الأكبر الفاسد والمضطرب نفسياً للديكتاتور، والذي عاد من أوروبا خصيصاً للانتقام من المتآمرين. وعلى الرغم من أنه لم يرث طموحات والده السياسية، إلا أنه ورث عنه قسوته التي لا تعرف الرحمة، والتي استغلها الآن بشكل مرعب مع بدء مطاردة منفذي الاغتيال وتعذيبهم وتصفيتهم.

- أماديو، أحد القتلة الرئيسيين، يُكتشف مكانه في منزل عمته ويُقتل في تبادل إطلاق نار مع جهاز الاستخبارات العسكرية.

- أنطونيو دي لا مازا ومعه المتآمر الآخر الجنرال خوان توماس دياز، يُقبض عليهما ويُقتلان بوابل من الرصاص في حديقة الاستقلال.

- تورك (سلفادور استرياً صدهالا) يسلم نفسه في نهاية المطاف ويُسجن في المعتقل الشهير «سجن نوفي»، حيث يتعرض هو وغيره من المتآمرين وعائلاتهم وعدد من الأبرياء المشتبه فيهم لأشهر من التعذيب الوحشي.

وفي النهاية، يقوم رامفيس بإخراج تورك ومجموعة من القتلة الثانويين



من السجن، ويعدهم بدم بارد، ثم يرتب لعملية «اختفاء» جثثهم. الوحيدان اللذان نجوا من هذا المصير هما أنطونيو إمبيرت والمتآمر الآخر لويس أمياما تو، حيث تمكنا من التواري عن الأنظار لقراءة ستة أشهر دون أن يتم القبض عليهما.

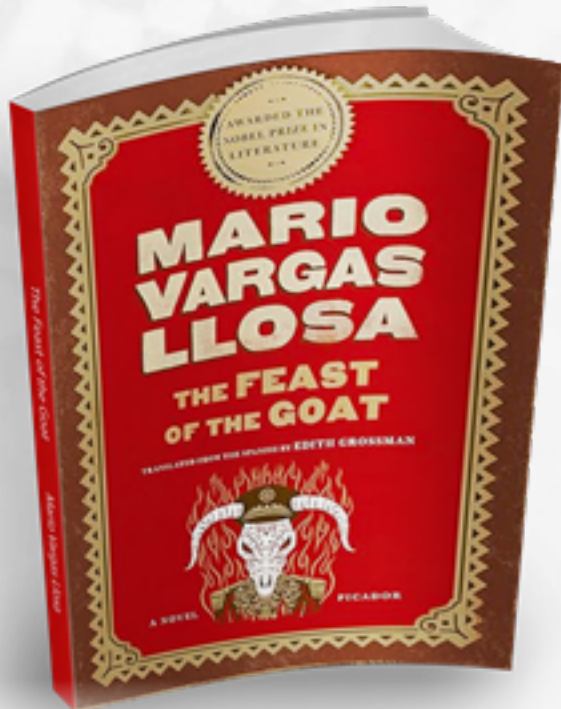
ليس من قبيل المصادفة إذاً أن يختار ماريو بارغاس يوسا عودة أورانيا إلى جمهورية الدومينيكان في عام 1996، وهو العام الذي «تخلّى فيه رئيسنا الأبدي عن السلطة»، كما تقول، حين أصبح من الممكن أخيراً القول إن «التروخيلية» قد انتهت. ورغم أن حديثها موجه إلى والدها، إلا أنها، من خلال استخدامها بالاغبر كمثال، تُشدّد أنه على الرغم من افتقاده الظاهري للطموح أو الرجولة الفجة، أصبح بالاغبر مدفوعاً بإرادة السلطة بقدر ما كان تروخيو نفسه مدفوعاً بها «هل أرضتك السلطة لدرجة أنك لم تعد بحاجة إلى الجنس؟ حتى في هذا البلد الحار، يحدث هذا... ظننت على الدوام أن الجنس لا يهمه، وأن السلطة منحتة ما يمنح للرجال الآخرين في الفراش». فبينما يستخدم تروخيو الذكورة الجنسية كوسيلة للتعبير عن سلطته وفرضها، يختار بالاغبر أن يستعيز عن الجنس بممارسة السلطة السياسية الخالصة. لكن في الحالتين، تبقى النتيجة واحدة: سلطة مطلقة في يد رجل واحد، وضياع الحرية والكرامة لشعب بأكمله.

أورانيا مرة أخرى

على الرغم من أن الرواية تصوّر نهاية الحقبة السياسية لتروخيو، إلا أن هذه الحقبة لن تنتهي حقاً لدى الكثيرين، لأنهم سيحملون معهم جراحهم الجسدية والنفسية لبقية حياتهم. وهذا ينطبق تماماً على أورانيا كابرال، التي تُمنح قصتها الشخصية في الرواية وزناً مساوياً للسرد السياسي العام لنظام تروخيو. فعلى مستوى معين، تمثل انتهاكها على يد تروخيو، وما تلاه من شعور عميق

وطويل الأمد بالصدمة، استعاراً رمزيّاً للدمار والضرر الذي ألحقه نظام تروخيو في البلاد كلها. وعلى مستوى آخر، تُضفي تجربتها الشخصية وجهاً إنسانياً دائماً على هذا الشرّ الرهيب، وتقدّم مثلاً محدّداً وتمثيلاً لكيفية تأثير قسوته المتجدّرة، وأحياناً العفوية، في الأفراد.

كابرال يُصاب بانهيار بسبب هذا السقوط المفاجئ من النعمة، فبعد أن كانت حياته البالغة كلها لخدمة الزعيم، أصبح مصيره الحالي أشبه بمحو وجوده بالكامل بين ليلة وضحاها. فيحاول بكل ما أوتي من وسائل استعادة رضا تروخيو، إلى أن يُقنعه السفير مانويل ألفونسو، الذي يفتخر بكونه «قواد الزعيم»، بأن الطريقة الوحيدة لإثبات ولاءه ومحبته، وبالتالي استعادة مكانته، هي أن «يقدم له» ابنته الجميلة، البريئة، البالغة من العمر أربعة عشر عاماً. وهكذا، تتورّط أورانيا في أشياء كانت حتى وقتٍ قريب «بريئة منها تماماً»، أشياء



المراجع:

1. Álvarez, Julia 1995. The Time of the Butterflies. New York: Plume.
2. Asturias, Miguel Ángel 1946. The President, translated by Frances Partridge. Harmondsworth: Penguin
3. Boaz, David 1997 Libertarianism. San Diego: Free Press.
4. Carroll, Rory 2007 New Light on Peru's Dark Years. Mail & Guardian, January 12 to 18, p. 20.
5. Castro-Klaren, Sara 1990 Understanding Mario Vargas Llosa. Columbia: University of South Carolina Press.
6. Diederich, Bernard 1978. Trujillo: The Death of the Goat. Boston: Little Brown.
7. Flathman, Richard E. 1997. The Philosophy and Politics of Freedom. Chicago: University of Chicago Press.
8. García Marquez, Gabriel 1975. The Autumn of the Patriarch, translated by Gregory Rabassa. Harmondsworth: Penguin.
9. Jaggi, Maya 2002. Fiction and Hyper-Reality. Mail & Guardian, March 22-29, pp. 30-31.
10. Köllman, Sabine 2002. Vargas Llosa's Fiction & the Demons of Politics. Oxford: Peter Lang.
11. Kymlicka, Will 1991. Liberalism, Community and Culture. Oxford: Clarendon.
12. Lindley, Richard 1986 Autonomy. London: Macmillan.
13. Llosa, Luis (director) 2006. The Feast of the Goat. United International Pictures.



Rafael Leónidas Trujillo

14. Rahmadeni, A. S. ., Hayat, N. ., Alba, A. D. ., Badri, I. A. ., & Fadhila, F. . (2020). The relationship of family social support with depression levels of elderly in 2019 . International Journal of Health & Medical Sciences, 3(1), 111-116. <https://doi.org/10.31295/ijhms.v3n1.188>
15. Rawls, John. 1993 Political Liberalism. New York: Columbia University Press.
16. Roa Bastos, Augusto. 1974 I the Supreme, translated by Helen Lane. London: Faber & Faber.
17. Suryasa, I. W., Rodríguez-Gámez, M., & Koldoris, T. (2022). Post-pandemic health and its sustainability: Educational situation. International Journal of Health Sciences, 6(1), i-v. <https://doi.org/10.53730/ijhs.v6n1.5949>

خاتمة

كما لاحظ ماريو فارغاس يوسا، فإن مؤسسات الحكم الليبرالي وتقاليده لم ترسخ بعد بقوة في أذهان الشعوب في العديد من مناطق العالم، بما في ذلك الديمقراطيات الناشئة في أمريكا اللاتينية: الديمقراطية والتسامح والروح المدنية لا تزال شذوذاً في التاريخ، وامتيازاً، فالعيش في العالم الغربي يمنح المرء منظوراً خاطئاً وينسى أن الأغلبية العظمى تعيش في ظل البربرية والاستبداد والسلطوية.

رواية «وليمة التيس» تنطبق على أي حالة تتصادم فيها قوى السلطة والحرية. ومن المناسب أن نختم بقولين حكميين للورد أكتون، المؤرخ الليبرالي العظيم في القرن التاسع عشر، الذي تستمر مقالاته عن السلطة والحرية في التحذير من سوء استخدام السلطة وتذكير بقيمة الحرية الحرجة. الأول، من مراسلاته مع الأسقف كريغتون، معروف جداً: كل سلطة تميل إلى الفساد، والسلطة المطلقة تفسد بشكل مطلق. ومع ذلك، لا يعرف الجميع الجملة التي تسبقها: تذكر، حيثما يكن هناك تركيز للسلطة في أيدي قليلة، على الأغلب ما يسيطر رجال بعقليات العصابات؛ وقد أثبت التاريخ ذلك. كان يمكن كتابة هاتين الجملتين خصيصاً لرافائيل ليونيداس تروخيو. ولكن، بينما تبرز رواية «وليمة التيس» بوضوح واقع تأثيرات الفساد الناجمة عن السلطة المطلقة، فإنها أيضاً تبحث في قلة القيمة التي يوليها الناس على الأغلب لحرّيتهم. تُظهر الرواية بشكل مقلق مدى سهولة تنازل الناس عن حرياتهم الأساسية مقابل بعض المنافع الاجتماعية أو الاقتصادية الظاهرية، ومدى صعوبة استعادة تلك الحريات في مواجهة الطغيان والقمع الذي يتبعها على الأغلب. بكل الطرق، تؤكد «وليمة التيس» محاضرة اللورد أكتون الشهيرة عن تاريخ الحرية: الحرية ليست وسيلة لتحقيق غاية سياسية أسمى. إنها أسمى هدف سياسي في حد ذاتها.

تتعلّق بالرغبة، والغريزة، والسلطة، والإفراطات والوحشية التي يمكن أن تنتج عن تزاوج هذه العناصر في بلد مشوّه على هيئة تروخيو.

نهاية الرواية تبدو قائمة للغاية، كما هو الحال في كثير من أعمال ماريو فارغاس يوسا الأدبية. ومع ذلك، تقدّم الرواية بعض الأمل، ولو كان ضئيلاً مقارنة بالقوى التاريخية الكبرى التي يصوّرها النص. في رواية يهيمن عليها شهوة السلطة المرتبطة بالذكورة العنيفة والعدوانية، ليس بالأمر الهين أن تركز اللحظات الأخيرة من الرواية على امرأة، أورانيا، واكتشافها وإعادة اكتشافها لروابطها مع نساء أخريات. فهي تتذكر، على سبيل المثال، أنه بعد محنتها مع تروخيو، كانت الأخوات في مدرستها، وخاصة شخصيتها المفضلة، الأخت ماري، من تعامل معها برحمة وفهم، وسهلن نقلها إلى المدرسة في ميشيغان، ومنعن والدها من رؤيتها، ولا شك أنهم أنقذوها من «غضب تروخيو المتأخر». وعلى الرغم من محنتها، فهي تقدر أن «ذلك علّمني سخاء الأخت ماري، ورقتها، وإنسانيتها... بدونها، لكنت مجنونة أو ميتة».

وربما الأكثر تشجيعاً هو ابنتها الصغيرة، ماريانيتا، التي هي صغيرة جداً بحيث لم تتعرض بعد أو تتأثر بخبث تروخيو الخاص. فهي التي تقبل أورانيا كعمة محبوبة ومجروحة، والتي تقدم أملاً حقيقياً لعلاقة ذات معنى

في المستقبل: «سأحبك كثيراً، عمة أورانيا»، تقولها في أذهنها، مما يجعل أورانيا مشلولة بالحزن.

يُحوّل يوسا تركيزه النقدي بعيداً عما يراه تدميراً حتمياً لليوتوبيا الاشتراكية، نحو الطبيعة التدميرية نفسها للاستبداد اليميني.

فييسوفا شيمبورسكا

من الحماسة للبستالينية إلى تمجيد الإنسانية

أ. د. يوسف شحادة - شاعر ومترجم وأكاديمي فلسطيني

فييسوفا شيمبورسكا، كما يؤكد هاتف جنابي في مقدمة ترجمته لأعمالها، هي شاعرة التفاصيل والتناقضات بامتياز؛ شاعرة ما سمّاه النقد العربي القديم «الجزالة الشعرية» و«السهل الممتنع» بامتياز، وكما جاء في حيثيات لجنة «جائزة نوبل للآداب»، التي أعلنت فوز الشاعرة البولندية بهذه الجائزة العالمية المرموقة لعام 1996، فإن شيمبورسكا تستحق هذا التكريم على مجمل أعمالها، ولا سيما «شعرها الذي يتيح للسياقين، التاريخي والبيولوجي، بدقة السخرية، أن يتجليا في شطايا الواقع الإنساني».

وُلدت فييسوفا شيمبورسكا في عام 1923، وتوفيت في عام 2012. نشأت في ظل اضطرابات سياسية واجتماعية عاصفة، فقد شهدت الاحتلال النازي لبلادها، ومن ثم النظام الشيوعي، وبعده الجمهورية الثالثة في عام 1989 التي أطاحت بالحكم الشمولي. ومع أنها تهاوت في بداياتها مع الخطاب الرسمي الاشتراكي، تخلّت عنه تدريجياً لتسلك طريقاً شعرية خاصة بها. أدركت شيمبورسكا مبكراً أن العالم كله يتحرك بدوافع سياسية، يخفي وراءها رجال السلطة، وجلهم من المتسلطين. ففي قصيدة «أطفال العصر» تتحدث بصراحة عن عقم السياسة ومسيريها، فالإنسان يهلك، والحيوان ينفق، والحقول تبور، والسياسة لا تزال مهيمنة، كما كانت في غابر العصور. حتى

إن الشعر ملوث بالسياسة وإن ظهر بمظهر آخر، والشاعرة غير سعيدة بذلك، فقد سعت إلى إظهار ذلك بصوت جمعي تبدأ به قصيدتها:

نحن أطفال المرحلة،

المرحلة سياسية.

كل قضاياك، قضايانا، قضاياكم

القضايا النهارية والقضايا الليلية

هي قضايا سياسة.

تريد أو لا تريد،

جيناتك لها ماض سياسي،

الجلد له لون سياسي،

والعينان لهما مظهر سياسي. (...)

القصائد غير السياسية هي أيضاً سياسة (...)

في غصون ذلك كان الناس يهلكون

والحيوانات تنفق، والبيوت تحترق

والحقول تستوحش،

مثلاً كانت في العصور السحيقة

الأقل سياسية.

لم تكن شيمبورسكا غزيرة الإنتاج، فقد نشرت عدداً محدوداً من الدواوين، واستطاعت أن تبني لنفسها مكانة عالمية مرموقة. أول ديوان لها قدم للنشر في عام 1949 لكن الرقابة لم تجزه، بزعم أنه لا يتماشى مع المناخ الاشتراكي. ومع ذلك كتبت شيمبورسكا قصائد في تمجيد الشيوعية ومديح لينين وستالين، في المرحلة الستالينية. وانخرطت في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، في صفوف مجموعة من الكتاب الشباب الذين روجوا للواقعية الاشتراكية، ورأوا أن المهمة الأساسية للأدب هي دعم سلطة الدولة في إقامة النظام الاشتراكي.

انضمت شيمبورسكا إلى حزب العمال البولندي الموحد، لكنها ككثير من المفكرين البولنديين تخلت عن أفكارها الشيوعية، وتركت الحزب في عام 1966. أخذت مواقف شيمبورسكا الفكرية تتضح تدريجياً وتمثلت في الدفاع عن الإنسان، وإدانة الاستبداد وسياسة خنق الحريات،

ولأن شيمبورسكا عاشت تحت نظام قمعي، لم تستخدم شعرها كأداة مباشرة للاحتجاج السياسي، بل كتبت بلغة رمزية وإنسانية تسمح بتجاوز الرقابة والقيود. يتضح ذلك في قصيدة «إعادة التأهيل»، التي حاولت فيها شيمبورسكا أن تحاكم بداياتها الأدبية في زمن الواقعية الاشتراكية. تظهر في خلفية القصيدة أحداث مؤلمة من التاريخ الحديث، حركت مشاعرها، ومنها على سبيل المثال، الانتفاضة المجرية التي قُمعت بعنف. وفي الوقت نفسه، تجري محاكمة أخلاقية للنظام الشمولي الذي أصبح الآن من الماضي. «إعادة التأهيل» ليست اعترافاً شعرياً فحسب، بل أيضاً محاكمة أخلاقية للماضي الصعب، ورفض للصمت والنسيان، ومحاولة لمنح أولئك المنسيين صوتاً وتخليداً شعرياً، إنها دعوة لتفكيك الروايات الرسمية، وإيقاظ ذاكرة جمعية لا تخشى الحقيقة - ذاكرة الشعب:

الأرض تغلي، وأولئك الذين أصبحوا تراباً،

ينهضون بثرة بعد بثرة، حفنة بجانب حفنة،

يخرجون من الصمت، يعودون إلى أسمائهم،

إلى ذاكرة الشعب، إلى

الأكاليل والألوان.

أين سلطتي على

الكلمات؟

الكلمات سقطت

إلى قاع دمعته،

كلمات، كلمات

لا تصلح لإحياء

البشر، (...)

لا أستطيع أن

أوقظهم حتى ولو

بنصف نفس،

أنا، سيزيف

المنسوب إلى جحيم

الشعر.

تعبر قصيدة

«التعذيب» عن الألم

لم تكن شيمبورسكا غزيرة الإنتاج، فقد نشرت عدداً محدوداً من الدواوين، واستطاعت أن تبني لنفسها مكانة عالمية مرموقة. أول ديوان لها قدم للنشر في عام 1949 لكن الرقابة لم تجزه، بزعم أنه لا يتماشى مع المناخ الاشتراكي. ومع ذلك كتبت شيمبورسكا قصائد في تمجيد الشيوعية ومديح لينين وستالين، في المرحلة الستالينية.



في قصيدة «النهاية والبدائية» تتأمل الشاعرة مشاهد ما يحدث بعد أن تضع الحرب أوزارها، بأسلوب يحمل نقداً للتاريخ الرسمي، الذي تصوغه الأنظمة بما يوافق هواها. النص عميق في بساطته، يسائل التاريخ والصمت والذاكرة، ويكشف كيف تتحول مأساة الحرب إلى تعب عادي، وروتين يومي، لدى الناجين. تتفحص ما خلفته الحرب من آثار، لكن ليس من زاوية النصر أو الهزيمة، بل من زاوية العمل الشاق والصامت الذي يلي الدمار، من تنظيف، وترميم، وإعادة بناء، ومحاولة نسيان الألم. قصيدة «النهاية والبدائية» بقدر ما هي تأمل إنساني هادئ فيما تخلفه الحرب وراءها، هي أيضاً احتجاج شعري يدعو إلى لفت الانتباه إلى أولئك الذين يعملون بصمت لمحو آثار الحرب وذكرى الألم:

بعد كل حرب
ثمة من عليه أن يُنظف.

فمثل هذا النظام

لا يقوم وحده.

ثمة من عليه أن يدفع الحطام

إلى جوانب الطرقات،

كي تمر العربات المليئة بالجنث. (...)

أولئك الذين عرفوا

أسباب ما حدث هنا،

عليهم أن يخلوا المكان لِمَن

يعرفون قليلاً.

لَمَن يعرفون أقل من القليل،

وفي النهاية لَمَن لا يعرفون شيئاً.

في العشب الذي علا

الأسباب والنتائج،

ثمة من عليه أن يستلقي

وسنبلة بين أسنانه

ويحدق ببلة إلى الغيوم.

تُعد قصيدة «الحقد» من أهم نصوص شيمبورسكا، التي عُرفت بدقة ملاحظتها، وعمق

والحقيقة التي لم تتغير هي أن الإنسان لا يزال يضطهد أخاه الإنسان دون رادع: لم يتغير شيء.

الجسد يرتجف مثلما كان يرتجف

قبل إنشاء روما وبعد إنشائها،

في القرن العشرين، قبل المسيح وبعده،

التعذيب قائم مثلما كان، فقط تضاءلت الأرض

وأى شيء يحدث، إنما كما لو وراء حائط.

ترجع الشاعرة في تصوير عذاب الجسد وصراخ المعبذب البريء. فالصراخ الذي يطلقه الجسد بسبب الألم، سيظل صراخ البراءة وناقوس الانهيار الأخلاقي في عهود الاستبداد. الصراخ رمز للحق الإنساني الفطري، وهو الشيء الوحيد الذي لا يمكن تزويره أو كتمه تحت وطأة الألم:

لم يتغير شيء.

كثير الناس فقط،

وإلى جانب الإساءات القديمة

ظهرت إساءات جديدة،

حقيقية، مقنعة، آنية ولا شيء،

لكن الصراخ الذي به يجيب عنها الجسد،

كان، يكون وسيكون صراخ براءة،

وفق مقياس وسجل عصر سحيق.

تصور الشاعرة الجسد وحركاته أمام هول التعذيب، وتؤكد في نهاية قصيدتها ضياع الإنسان المعبذب واغترابه الوجودي، ومع أنه موجود - تؤكد الشاعرة هذه الكلمة ثلاث مرات - فلا ملجأ أمامه بلجأ إليه:

لم يتغير شيء.

ربما فقط التكلف، المراسيم، الرقصات.

حركة اليدين الساترتين الرأس

ظلت مع هذا كما هي.

الجسد يئن، يرتج، ويُجاهد،

مترنحاً يسقط، تلتوي الركبة،

يزرّق، يتورم، يرغو ويستدمي.

لم يتغير شيء. (...)

بينما الجسد موجود وموجود وموجود

ولا مكان يؤوي إليه.

الإنساني بنبرة إنسانية كونية، ما يجعلها صالحة لكل زمان ومكان يُمارس فيهما العنف. وتبرز موضوع التعذيب واستمرارية معاناة الجسد الإنساني عبر التاريخ، مؤكدة أن تغير العصور والحضارات، لم يغير الطبيعة البشرية، ومعاناة الجسد مع العنف. العنف الذي جعل الإنسان ضحية دائمة للطغيان والسلطة المستبدة. النص حافل بالصور التي تشير إلى أن أدوات العنف ظلت فعالة منذ الأزل، وأن التطور الحضاري لم يلغ همجية التعذيب. وهنا تعلق رمزية الجسد البشري المنتهك بالعنف الفظيع على يد الطغاة، على مر العصور. التعذيب مستمر، والجسد هو الضحية الدائمة. الزمان يتغير، لكن شيئاً لم يتغير في معاناة الجسد، وفي الوحشية التي بقيت ثابتة:

لم يتغير شيء

الجسد خزين أم،

عليه أن يأكل ويتنفس الهواء وينام،

له جلد رقيق، وتحت مباشرة دم،

له خزين هائل من الأسنان والأظفار،

عظامه هشّة، مفاصله مرنة.

في التعذيب كل هذا يُؤخذ في الحسبان.

وقصة الجسد مع الجلاد المتجبر طويلة تمتد من عصور ما قبل المسيح وبعدها، وحتى القرن العشرين، وقت كتابة القصيدة. تسخر الشاعرة من هذه الحال المؤلمة، التي يبدو فيها التعذيب شيئاً طبيعياً مألوفاً.



أدركت شيمبورسكا مبكراً

أن العالم كله يتحرك

بدوافع سياسية، يختفي

وراءها رجال السلطة،

وجلهم من المتسلطين





وتسمح تأويلات النص بالتفكير العميق فيما وراء السطور، حيث تظهر الرغبة في الانعتاق من قيود قمع الحريات، وأولها قيود حرية التعبير:

هم ينسون بأن لا حياة هنا.

وأن ثمة قوانين أخرى،

سواد على بياض، تسود هنا.

رفيف العين سيستمر طويلاً هكذا،

كما أريد،

سيسمح بأن ينقسم إلى أبديات صغيرة

ملبئة برصاصات متوقفة في منتصف الطيران.

إن أمرت، فلن يحدث شيء هنا أبداً

دون إرادتي لن تسقط حتى وريقة

ولا نصل ينثني تحت نقطه الحافر الصغير.

فهل يوجد إذاً عالم كهذا

أنحكّم بمصيره مستقلاً؟

وزمن أربطه بقيود العلامات؟

ووجود بإمرتي متواصل؟

فرح الكتابة. سلطان وقاية.

انتقام يد فانية.

من الصعب تلخيص عالم فيسوافا شيمبورسكا الشعري بوضع صفحات، ولا سيما الإنساني منه، المناقض للأنظمة الشمولية المستبدة، التي عايشتها الشاعرة منذ نعومة أظفارها وحتى كهولتها. فشعرها يتسع إلى فضاء تأويلي واسع، طغى عليه التلميح، لا التصريح المباشر، بيد أن إدراك مراميها ليس بالأمر العسير. وما يساعد على ذلك وضوح النبرة الساخرة التي تجيد الشاعرة توظيفها في نصوصها. تميزت شعرية شيمبورسكا بالتكثيف الذي يركز على «ما قل ودل». ففي قصائدها يجد القارئ مساحة للسخرية والدعابة، والمفارقة، والحكمة، وتأمل العالم والوجود، ويجمع بين ذلك كله العمق الفكري وسلاسة اللغة اليومية ■

هوامش:

1. هاتف جنابي: شاعر ومترجم ومؤلف عراقي يُعد أحد أهم المترجمين للأدب البولندي، فقد ترجم العديد منه إلى اللغة العربية، ومن ذلك أعمال فيسوافا شيمبورسكا الشعرية. واعتمدت على ترجماته في الاستشهادات مع شيء من التصرف، ما عدا الاستشهاد بمقطع من قصيدة «إعادة التأهيل» ترجمته بنفسه.

2. فيسوافا شيمبورسكا، البداية والنهاية، ترجمة هاتف جنابي، دار المدى ومكتبة نوبل، دمشق / بيروت 2001، ط 2.

هو في كل لحظة جاهز للمهمات الجديدة.

إذا اضطر للانتظار، ينتظر.

يقولون إنه أعمى. هو أعمى؟

له عينا قناص حادّتان،

ويتطلع بجراً إلى المستقبل

- هو الوحيد.

يمكن القول إن قصيدة «الحقد» ليست نصاً شعرياً فحسب، بل شهادة أدبية وفكرية على عصور طغت فيها الخصال الذميمة، التي ولدت الحقد والضغينة في نفوس المظلومين نتيجة لظلم المستبدين الكارهين لشعوبهم. وقد نجحت شيمبورسكا، من خلال بناء استعاري ذكي، وتوظيف لغوي دقيق، في تشريح أحد أكثر مشاعر البشرية فتكاً، وردّ قوته إلى جبروت التسلط والأنانية المفرطة والشعور بالعظمة أمام المستضعفين.

في قصيدة «فرح الكتابة»، يغدو الشعر مساحة للحرية، وتحدياً للتسلط. وتبدو سلطة الكاتب مقابلاً مناقضاً لسلطة المستبد، فسلطة الكاتب منهكة في خلق عالم يزيح جبروت العالم، الذي يسيره الطغاة ويخضعونه لأهوائهم. عالم مستقل ذاتي، تتجلى سلطته في فردانية مبدعه التي تُمارس على الحبر والورق، والخيال الذي لا تحده قيود الاستبداد. تعلن الشاعرة عن سلطتها المطلقة ككاتبة: لا زمن يتحرك، لا حدث يقع، لا حياة تنبض إلا إذا أرادت. إنها تُعيد تعريف الزمن والواقع داخل قصيدتها، ما يعكس قوة الكتابة كفعل خلق وتحكم، وهذا بحد ذاته رفض للديكتاتورية الخارجية التي تمنع في سلب خصوصية الكاتب وفردانيته. ففرح الكتابة هو فرح اللحظة المعبر عنها برفيف العين المستمر طويلاً متحدياً قوانين الطبيعة في تشكيل الزمن. والفرق بين الزمن المعيش، والزمن الذي يعيد المؤلف تشكيله في أدبه يتجلى في قدرة الكتابة على تجميد اللحظة، أو تمديدتها، أو إعادة بنائها كلياً. تعبر شيمبورسكا عن ذلك بأسلوب إيحائي غير مباشر،

هذا يضعنا أمام صورة الديكتاتور في عصرنا، وهو امتداد للمستبدن على مر العصور، فلا يزال المستبد نشطاً، يثب منقضاً على سدة الحكم، لا يعوقه عائق ولا رادع. الحقد كالطاغية لا يشبهه شيء من الأشياء، وصورته متناقضة كصورة الديكتاتور، ومع أنه الأكبر عمراً هو الأصغر بسبب وضاعته:

هو ليس كسائر المشاعر،

إنه أكبر منها في نفس الوقت وأصغر

وحده يلد الأسباب،

التي تحفزه على الحياة.

هذه الكراهية، التي تستدعي صورة الطاغية، لا يهمها الدين أو عدمه، ولا الوطن أو عدمه، يكفيها أن تستكين في البداية لتتمكن من الوصول إلى غايتها فتندفع في غيها، لذا نرى الشاعرة تستدعي صورة الجلاد فوق ضحيته، صورته التي تتماهى مع صورة الحقد الموغل في تناقضاته:

الدين أو عدمه - ليس مهماً

المهم هو الانحناء عند الانطلاقة.

الوطن أو عدمه - ليس مهماً

المهم هو الانطلاق للسباق. (...)

هو سيد التناقض

بين الضجيج والسكينة،

بين الدم القاني والثلج الأبيض.

وفوق هذا كله، لا يضجره أبداً

باعث الجلاد المهندم

فوق الضحية المشوّهة.

تنتهي شيمبورسكا قصيدتها بوصف هذه الخصلة البغيضة التي تغرق صاحبها بالتناقضات وحب الذات، وهي بذلك تمثل المستبد الذي لا يرى مستقبل بلاده إلا من منظوره الأناني، ليبقى حاكماً وحده حتى ولو أهلك رعاياه كلهم. وهكذا يصبح الديكتاتور ممثلاً للحقد وممثلاً به:

الكراهية صفة من صفات المستبد الذي لا يحب إلا ذاته، ويزدري شعبه، ولا يتوانى عن قتله وتثريده.





بوشكين

والتنديد باستبداد الحاكم

ندد الشاعر الروسي الشهير بوشكين
بظلم الحاكم واستبداده وذلك في قصيدةٍ
له بعنوان «الحرية»:

أيها الحاكم الشرير
أمقتك أنت وعرشك...

أقرأ على جبينك بصمة اللعنة الشعبية
أنت رعب العالم، عار الطبيعة
أنت لوم الله على الأرض⁽²⁾

وأصدر بوشكين قصةً بعنوان «ابنة
الأم» عام 1836 يندد فيها بتسلط
الإمبراطورة يكاتيرينا الثانية والتي حكمت
روسيا 34 عاماً، ويصور بوشكين في هذه
القصة ثورة الفلاحين بقيادة بوغاتشوف
ضدها، واستمرت الثورة عامين وانتهت
بإعدام قائد الثورة. وتعرض بوشكين
للفني بسبب تنديده للنظام القيصري
أكثر من مرة، المرة الأولى للجنوب والثانية
للشمال.

دوستوفسكي

ومحاربته للنظام القيصري

انتسب دوستوفسكي إلى إحدى
التنظيمات السرية المعادية للنظام
القيصري، وحكم على الكاتب بالإعدام،
واقْتيد في 22 كانون الأول عام 1849 مع
أعضاء الحلقة إلى ساحة الإعدام المطوّقة



هؤلاء الآلهة الأرضيون

الجالسون، كحمل ثقيل على

صدر الشعب، أصبحوا آلهة

لدى الشعب، وفي الوقت ذاته

يحتقرون العبقرية الشعبية

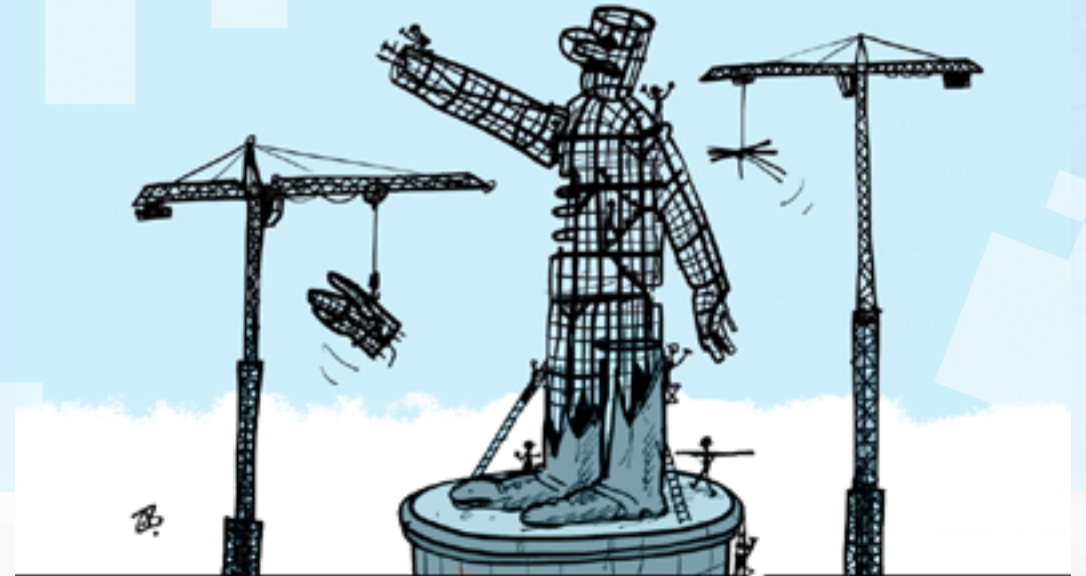
وتطلعات الشعب



بالقوات المسلحة، وألبسوا قمصاناً طويلة بيضاء على قرع
الطبول، وقُرىء على المحكومين الحكم بالإعدام رمياً
بالرصاصة، وأوثق ثلاثة منهم إلى أعمدة خشبية مغروزة
في الأرض، وكان الروائي ينتظر دوره في المجموعة الثلاثية
الثانية. ووقف أمام كل منهم مجموعة من الجنود شاهرين
بنادقهم المحشوة بالرصاص، وظل المحكومون ينتظرون
تنفيذ الحكم مدة نصف ساعة في صقيع بلغ عشر درجات
تحت الصفر، ثم جاءت عربة، وقُرىء على المحكومين
قرار القيصر بتخفيف الحكم من حكم بالإعدام إلى حكم
بالأعمال الشاقة، وكانت هذه العملية تمثيلية مدبرة من
القيصر نفسه، لكي يفقدهم عقولهم، ويظهر بالوقت ذاته
مظهر الرحيم الغفور، ولقد فقد أحدهم عقله بالفعل،
وطلب أحدهم في أثناء الانتظار إطلاق النار، لأنّ انتظار
الموت أصعب من الموت نفسه، وشعر دوستوفسكي بعد
استبدال القرار بالفرح، وكأنّ حياة جديدة وهبت له،
وكأنّه ولد من جديد. ولقد وصف الأحداث المذكورة في
رواية «الأبله» (1868).

واقْتيد في الرابع والعشرين من كانون الأول عام 1849
إلى سيبيريا، أيّ في ليلة عيد الميلاد، وأمضى في الطريق شهراً
كاملاً، ثم أربعة أعوام بالأعمال الشاقة في سيبيريا، التي
سار إليها مع زملائه مكبلاً بالقيود والأغلال، وبعد ذلك
أصبح جندياً في كتائب المشاة لم يسمح له خلالها بتبادل
الرسائل.

الديكتاتورية في الأدب الروسي



■ أ. د. ممدوح أبو الوي - مترجم وكاتب وأكاديمي سوري

كثيرة هي النصوص في الآداب العالمية التي جاءت احتجاجاً على ممارسات الحاكم المطلق
المستبد الظالم الطاغية الأناني والتي حاولت نصرة المظلومين والمذلين والمهانين والمقهورين.
ولقد امتدت هذه الأعمال الأدبية على مدى العصور، من أقدمها إلى يومنا الحاضر.
كتب دوستوفسكي عن الحكام المستبدين عام 1880 في كلمة له عن الشاعر الروسي
بوشكين: «هؤلاء الآلهة الأرضيون الجالسون، كحمل ثقيل على صدر الشعب، أصبحوا آلهة
لدى الشعب، وفي الوقت ذاته يحتقرون العبقرية الشعبية وتطلعات الشعب، ولا يؤمنون
بإمكاناته وقدراته، وأكثر من ذلك لقد انعزل هؤلاء الحكام - الآلهة عن الشعب، وبالتالي
فقدوا أية قدرة على العطاء والعمل، وفي آخر أيام حياتهم وبسبب الضجر والسأم والممل،
وللتخلص من الكسل وقلة العمل، يغرقون في الملذات الحيوانية...»⁽¹⁾



تعتمد ذلك، إنها أم الجميع، إنها الوطن الأم الذي يقف مع أبنائه ويتفهم الثوار ويتبنى قضاياهم، يتأثر لآلامهم ويفرح لفرحهم.

بوريس باسترنك

أصدر روايته الشهيرة «الدكتور جيفاكو» عام 1957 في إيطاليا، وحصل بفضلها على «جائزة نوبل للآداب» عام 1958. وندد بـ «ثورة أكتوبر» الروسية عام 1917 بسبب البطش والقسوة وأعمال التخريب التي قام بعض عناصر الثورة الذين كانوا مسلحين بمسدسات وأحياناً ببنادق، وإذا ما عرفوا أن شخصاً ما من أسرة بورجوازية يعاملونه معاملة اللصوص الذين يقبض عليهم بالجرم المشهود.

وعاشت روسيا أياماً صعبةً إذ فقدت الكهرباء، وانتشر الظلام والجوع والبرد القارس في الشتاء، وتغيرت أسماء الأحياء والشوارع والمشافي والمدارس والجامعات، فأصبح «مشفى الصليب المقدس» يعرف باسم «المشفى الثاني» حيث كان يعمل الدكتور جيفاكو، وترك معظم الأطباء عملهم، بسبب اعتراضهم على الرواتب المنخفضة، ولم يستطع المواطنون تلبية حاجاتهم الغذائية بشكل كافٍ، وأخذ بعض الناس ومنهم الدكتور جيفاكو يبيعون أثاث منازلهم ليشتروا به مثلاً حطباً للتدفئة، أو أي شيء آخر ضروري، فاضطر لبيع خزانة وبيانو ليشتري بهما حطباً يتقي به شر برد الشتاء.

يفغيني زامياتين

كان هناك بعض الأدباء الذين وقفوا موقفاً معادياً من النظام السوفييتي ومن بين هؤلاء يفغيني زامياتين الذي كان كاتباً مشهوراً عاش فترة في بريطانيا وعاد إلى روسيا عام 1917، ولكنه لم يتقبل كل الإجراءات الاشتراكية فطلب أن يسمح له بالسفر إلى باريس وسافر عام 1931 وأمضى السنوات الست الأخيرة هناك.

أصدر زامياتين رواية بعنوان «نحن» في الولايات المتحدة الأمريكية وبالتحديد في مدينة

وكذلك ندد في روايته «الشياطين» (1872) بالفكر المادي الذي لا يؤمن بالقيم الروحية والذي يساهم في صنع الأنظمة الديكتاتورية.

نيكولاي تشيرنيشيفسكي

اعتقل الكاتب عام 1862 وزج به في سجن قلعة بطرس وبولس في العاصمة، وأصدر في أثناء اعتقاله رواية «ما العمل؟»، وأصدرت المحكمة بحقه حكماً بالأعمال الشاقة مدة سبعة أعوام، وبعد ذلك النفي إلى سيبيريا، وحُرم من حقوقه المدنية، وكاد أن ينفذ فيه حكم الإعدام.

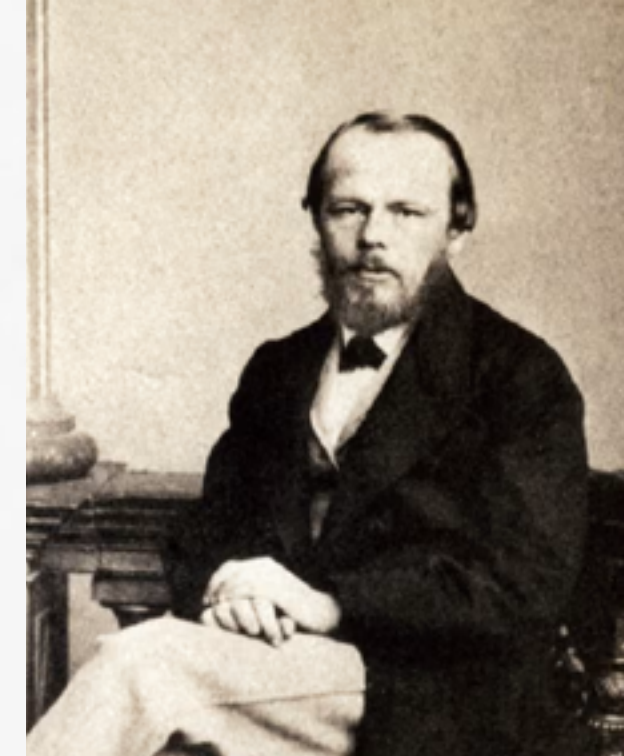
مكسيم غوركي

ندد غوركي بالاستبداد في معظم أعماله ولا سيما في رواية «الأم» (1907). تكلم بافل بطل الرواية، وقال إنه لا ينفي أن من واجبه تحرير الشعب من عبودية النظام الملكي، وتابع بافل إنه يناضل ضد الاستغلال، لأن المجتمع الذي ينظر إلى الفرد على أنه وسيلة للإثراء، هو مجتمع قائم على أسس غير إنسانية وإن السلطات يجب أن تكون بيد الشعب، وستحقق العدالة لأنها نظام يقوم على أسس إنسانية وتنتهي الرواية بالحكم على بافل ورفاقه بالنفي، واعتقال الأم في أثناء توزيعها للمناشير التي تقول الحقيقة عن حياة الشعب الكادح.

ترمز الأم إلى الوطن بكامله، إنها الوطن الأم فهو في البداية لا يتفهم الثورة، وبعد ذلك يتعاطف معها، وأخيراً يقوم بها، يكثر غوركي من استخدام كلمة الأم، فهي ليست أمّاً لبافل وحده وإنما كان الآخرون يسمونها الأم، ولعل غوركي

يصف دوستوفيفسكي الأعمال الشاقة في كتابه «ذكريات من منزل الأموات» (1862): «والحق أنهم كانوا لا يترددون في جلدنا، إذا استحققنا الجلد، أي إذا هفونا أدنى هفوة، فالنظام يقضي بذلك. كان العقاب من دون مُسوِّغ مطبقاً، وكان ذلك يسمح لبعض المرؤوسين الميالين لإبداء أهمية بالغة في تطبيقه تطبيقاً عشوائياً...»⁽³⁾.

كتب دوستوفيفسكي عن النظام الذي يصنع الديكتاتورية وتحدث ساخراً عن الأهداف الثلاثة وهي الحرية والمساواة والأخوة: «فما هي الحرية المنشودة؟ إن الحرية تساوي في نظر جميع الناس أن يفعلوا كل ما يحلو لهم، في حدود القانون، متى يستطيع المرء أن يفعل كل ما يحلو له؟ حين يملك مليوناً، هل تهب الحرية مليوناً لجميع الناس؟ لا، طبعاً، ما الإنسان من دون مليون؟ إن الإنسان الذي لا يملك مليوناً، ليس ذلك الذي يفعل كل ما يحلو له، وإنما هو ما يفعل به الآخرون كل ما يريدون»⁽⁴⁾.



أصدر باسترنك روايته الشهيرة «الدكتور جيفاكو» عام 1957 في إيطاليا، وحصل بفضلها على «جائزة نوبل للآداب» عام 1958. وندد بـ «ثورة أكتوبر» الروسية عام 1917 بسبب البطش والقسوة وأعمال التخريب

نيويورك عام 1952 باللغة الروسية، ولكنها صدرت قبل ذلك باللغتين الفرنسية والانكليزية، لأن الغرب أراد ترويجه، لأنها معادية للنظام الاشتراكي، وصدرت باللغة العربية عام 1994 عن وزارة الثقافة بدمشق بترجمة يوسف حلاق، ويرى الروائي أن المواطنين في ظل النظام الاشتراكي يعيشون كما يعيش الجنود في معسكراتهم، هناك نظام دقيق وحديدي ولا مجال هناك للتعبير عن العواطف أو المشاعر.



أصدر زامياتين رواية بعنوان «نحن» في الولايات المتحدة الأمريكية عام 1952 باللغة الروسية، ولكنها كانت قد صدرت قبل ذلك باللغتين الفرنسية والإنكليزية، لأن الغرب أراد ترويجه، لأنها معادية للنظام الاشتراكي، يرى فيها أن المواطنين في ظل النظام الاشتراكي يعيشون كما يعيش الجنود في معسكراتهم، هناك نظام دقيق وحديدي ولا مجال فيه للتعبير عن العواطف أو المشاعر



الديكتاتورية

في رواية العالم الناطق بالإسبانية خلال القرن العشرين

■ جوسيب بيليني: كاتب وباحث إيطالي متخصص بالثقافة الإسبانية

■ ترجمة: أكرم سعيد - مترجم وكاتب سوري

مقدمة

اكتسبت مسألة الديكتاتورية صدى واسعاً في رواية العالم الناطق بالإسبانية، لا سيما في روايات أمريكا اللاتينية لأسباب تتعلق بأشكال السلطة الفردية المتعاقبة خلال القرنين الماضيين، وبالتالي شكّلت أمريكا في أكثر من مناسبة مسرحاً لروايات إسبانية تتناول الديكتاتورية.



وقد شهد القرن التاسع عشر انبثاق فجر القوميات في بلدانها وشكّل لحظة فارقة في حياة شعوبها وإبداعاتها الأدبية للتعبير عن جدلية تتعلق بمصيرها المتأرجح بين الحرية والعبودية، بعد أن فشل حلم سيمون بوليفار بأمريكا متحدة ومنتصرة، كولومبيا الكبرى، وتعرّضت البلدان التي تفكّكت للاضطرابات بسبب الأطماع على السلطة ليبدأ بعدها حكم ما سُمّي الرجال الأقوياء.

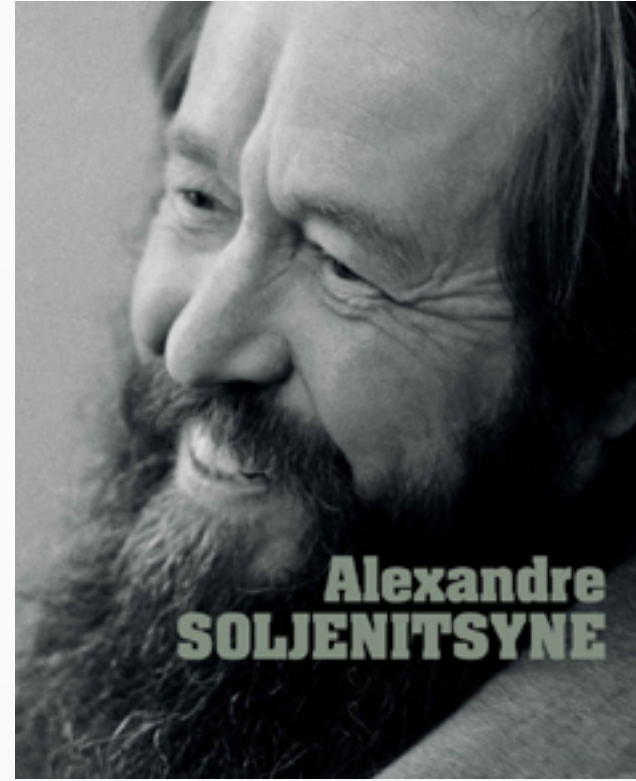
إيفان بونين

ومن بين الكتاب الذين نددوا بالظلم والاستبداد والطغيان الروائي الروسي إيفان بونين الحائز على «جائزة نوبل للآداب» عام 1933، وهو أول من حصل على هذه الجائزة بين الأدباء الروس. وكان قد أصدر كتاباً عام 1918 بعنوان «الأيام اللعينة» ينتقد فيه ثورة أكتوبر عام 1917 بسبب الاستبداد والظلم اللذين مارسهما قادة النظام السوفييتي.

ألكسندر سولجينيتسن

اعتقل سولجينيتسن عام 1945 في نهاية الحرب العالمية الثانية. وسجن ثمانية أعوام، لوجود لديه مسودة مقالات تدين سياسة ستالين، وأُخلي سبيله في السنة التي توفي فيها ستالين، وبقي منفيًا ثلاث سنوات حتّى عام 1956، وأُعيد الاعتبار له عام 1956 في عهد نيكيتا خروشوف. كتب رواية «يوم في حياة إيفان دينيسوفيتش» (1962). وتحدّث القصة عن الآلام التي لاقاها السجين الفلاح إيفان دينيسوفيتش شخوف في الأعمال الشاقة في زمن ستالين.

رواية «أرخيبيل غولاغ» وكلمة غولاغ اختصار لمجموعة الكلمات التالية «الإدارة العامة للمعسكرات والسجون» نشرها في باريس عام 1973، وأجرت المخابرات الروسية تحقيقاً مع مساعدة المؤلف، فأقدمت بعد التحقيق على شق نفسها، وفي موسكو نُشرت القصة عام 1989 في مجلة «العالم الجديد» زمن ميخائيل غورباتشوف، وتتناول القصة موضوع السجناء الروس.



وحصل المؤلف على المعلومات من مئتين وسبعة وعشرين سجيناً سابقاً. وأضاف إليهم في الطبقات اللاحقة أسماء جديدة، وتُدرس هذه الرواية في المدارس الثانوية الروسية بدءاً من عام 2009. حُرّم سولجينيتسن من الجنسية السوفييتية عام 1974، ومن الإقامة في روسيا، أُعيدت إليه الجنسية عام 1990، والتقى الرئيس الروسي بوريس يلتسن عام 1992 في واشنطن، وعاد إلى روسيا بعد أن أقام عشرين عاماً خارجها، معظمها في أمريكا.

المصادر:

- 1 - فيدور دوستوفسكي. كلمة عن بوشكين. مختارات في عشرة مجلدات، المجلد العاشر، موسكو، دار الأدب الإبداعي، 1958، ص 458، المصدر باللغة الروسية.
- 2 - بوشكين. مختارات. القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص 59، ترجمة د. مكارم الغمري.
- 3 - دوستوفسكي. ذكريات من بيت الموتى. ترجمة نديم مرعشلي، بيروت، ص 232.
- 4 - دوستوفسكي، ذكريات شتاء عن مشاعر صيف. الأعمال الكاملة، المجلد السادس، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ص 386.

الديكتاتورية بين الأسطورة والغربة: من «الطاغية بانديراس» إلى «السيد الرئيس»

تعود رواية الغواتيمالي ميغيل أنخل أستورياس الشهيرة «السيد الرئيس» في جذورها إلى قراءة مثمرة ومعقدة لرواية «الطاغية بانديراس» التي نشرها رامون ماري ديل بايي إنكلان عام 1926، والتي تُعتبر في حد ذاتها رواية عظيمة تمثل مرحلة ذات أهمية استثنائية ضمن أعماله الروائية، ولكنها في الوقت ذاته تعكس سطحية واضحة في تأويل المشهد وخصوصية أمريكا اللاتينية. يثير العمل الروائي اهتمام القارئ الذي سرعان ما يدرك أنه يفتقر إلى عيش المعاناة من قرب مقارنة بـ «السيد الرئيس» وروايات العالم الناطق بالإسبانية الأخرى المنددة بالديكتاتورية.

تجسد «الطاغية بانديراس» بكل براعة وحشية النظام التي يشكّل السجن رمزاً لها ويفرض الديكتاتور بشخصية أشبه ما تكون بالمشعوذ وقاطع الطريق سطوته على السلطة بممارسات همجية. بالمقابل، يوضح أستورياس التأثير الغامض الذي يمارسه الديكتاتور على رعاياه في بلدان ذات جذور أسطورية عميقة، دون الإشارة إذا ما كان تعطش الطاغية للسلطة أكبر من رغبته الشريرة في فرض سيطرته لتدمير أبناء جلدته.

استطاع بايي إنكلان أن يجعل من شخصية بانديراس الغامضة كابوساً يطغى على كل شيء من خلال تكرار الصور التي تُظهره بحالة «ترقب» شبه دائم من خلف إطار نافذة الدير-الحصن الذي يعيش فيه. يراقب الرجل

باستمرار العالم المحيط به كما لو كان المجال الطبيعي الذي يفلت من تحت سطوته هو ما يقلقه بصورة أكبر من خوفه من هجوم أعدائه. كما صوّره أيضاً كشخصية قاسية وشاحبة وموت يحصد الأرواح، وكانت إحدى سمات الطاغية التي نقلها إلى «الرئيس» عند أستورياس تتمثل بالجانب

المظلم والجنائزي: «ثابت في مكانه بحالة من الصمت والترقب عند نافذة بعيدة يتابع باهتمام ورديات الحرس في ساحة الدير ويبدو كجمجمة بنظارات سوداء وربطة عنق كاهن».

تطغى شخصية المستبد بين الأسطورة والواقع على صفحات «السيد الرئيس» التي تختلف جوهرياً عن رواية بايي إنكلان بالرغم من تكرار بعض التفاصيل التي اكتسبت معاني جديدة. وتبرز هنا علاقة كبار مسؤولي الديكتاتورية وعسكرييها بالماخور، حيث يظهر بيت المتعة في «الطاغية بانديراس» كتفصيل جمالي فحسب يزيّد الحبكة تعقيداً بعناصر هجينة وإثارة جنسية سطحية، بينما يتجلى في رواية أستورياس كعنصر بارز يوصّف ويدمر كرامة الديكتاتورية الظاهرية. كما يتولد الانطباع في «الطاغية بانديراس» أنّ البلد المزعوم الذي يحكمه الديكتاتور ليس سوى مجرد مزرعة، بينما تجسّد «السيد الرئيس» وجود بلد خاضع لاستبداد الطاغية.

تقدّم «السيد الرئيس» سلطة الديكتاتورية المشوّهة والهدامة وبيئة تُلغى فيها الشخصية الإنسانية أمام الخوف، حيث يعيش كارا دي أنخل نفسه تلك النتيجة الأخيرة لنظام كان قد ساندته لأعوام عديدة ويتلخص أساسه في مقولة: «أنا أفكر بعقل السيد الرئيس إذاً أنا موجود». يخيم ظلّ الرجل المشوّم بكل كآبة على فصول عديدة من الرواية من دون أيّ ظهور له، وعندما يتجلى في الفصل الخامس من الجزء الأول يبدو بائساً وخالياً من أيّ ملامح إنسانية. لا يلجأ

أستورياس للوصف المطوّل بل يقدم الديكتاتور ملامح ضبابية جاعلاً منه دمية قاسية وجنائزية بهدف تشويه شخصيته: «كان الرئيس يرتدي كعاده ثياب حداد بشكل صارم: حذاء أسود اللون، وبذلة سوداء، وربطة عنق سوداء، وقبعة سوداء تلازمه دوماً، ويخفي بين شاربه الأشيب

الممشط على جانبي شفّته لثّة تخلو من الأسنان، وخذاه ممتلئان وجفناه منتفخان».

كما يتبنّى الكاتب في تقديمه للديكتاتور نهجاً مختلفاً عن ذاك الذي تبناه بايي إنكلان، فهو لا يبني شخصية روايته بل يدمرها تدريجياً مبرزاً الجانب السلبي من خلال تفاصيل لونية متفرقة، كالأسود والرمادي، وتشريحية للوجه، كثّة خالية من الأسنان وخدود ممتلئة وجفون منتفخة. ووحشية الطاغية لا تنبع من تجلّي العنف في غرائزه كما هو الحال في «الطاغية بانديراس» بل من عدم مبالاة تجاه الآخر، وترتكز سلطته المطلقة على ازدراء ناتج من روح مبتذلة أكثر من ارتكازها على القوّة المادية، وهو في الواقع رجل ضعيف يتسلّل الخوف إلى قلبه بسهولة ولكنه يحافظ على السلطة بفضل ارتباطه برأس المال الأجنبي وعدم اكتراث شعب عصف به العنف.

تترسّخ شخصية السيد الرئيس من خلال جملة من العناصر السلبية فقط؛ قسوة ناجمة عن رغبة بالانتقام جراء طفولة غير شرعية من الحرمان والإذلال، وحياة في قصر بارد ذي جدران عارية محوطة بالعبودية والرعب، ورجولة موضع شك، وارتياح المواقير، وطعام بائس كأي فقير معدم. كما تشكّل حالته كوميديا مبتذلة ويختتم وصف الشخصية في الرواية بتغلّب الجانب الحيواني عندما يظهر في الفصل الثاني والثلاثين مخموراً ويتقيأ على مساعده المفضّل وفي وعاء يحتوي على درع الوطن في قعره.

تشبيهُ الديكتاتورية:

بوروندون بوروندا العظيم قدمات

نشر الكاتب الكولومبي خورخي ثالاميا في العام ذاته الذي نُشرت خلاله «السيد الرئيس» رواية قصيرة بعنوان «مسخ سيادته». وقد صرّح ذات مرة أنّه ألّفها في بلاده «في ظل رعب تلك الحقبة»، أيّ في مرحلة حرجة بالنسبة لكولومبيا

تترسّخ شخصية السيد الرئيس من خلال جملة من العناصر السلبية فقط؛ قسوة ناجمة عن رغبة بالانتقام جراء طفولة غير شرعية من الحرمان والإذلال، وحياة في قصر بارد ذي جدران عارية محوطة بالعبودية والرعب

ومواطنيها أثناء ديكتاتورية ماريانو أوسبينا بيريث بين عامي 1946 و1950، والتي أعقبتها ديكتاتورية لاوريانو غومث بين عامي 1950 و1953.

تبدو الشخصية صاحبة الحكم المطلق في هذه الرواية القصيرة مهووسة «برائحة مسلخ مقزّزة»، و«برائحة واخزة لملايس متعرّقة»، أو بتعبير أدق برائحة «شراشف متسخة، وورود متعفّنة، ورماد رطب، وضماط ملطّخ بالدماء، ورائحة غريبة صدئة للجنث».

ومن جانب آخر، يتّصف الديكتاتور «باشمئزاز لا يُقاوم تجاه البشر»، وتختلط لدى سيادته مشاعر متناقضة يحدّدها الراوي ساخراً: «كاثوليكي ملتزم، ومتحمّس ومثالي»، كما تعصف به دوامة من الشكوك حول إنقاذ أرواح الأفراد الذين أمر بتصفيتهم، وتبلغ ذروتها في رؤية تقشعر لها الأبدان وتستحضر لذاكرة القارئ «رؤية الجحيم» لكيفيدو، أو بداية «السيد الرئيس» لأستورياس، حيث تشكّل رؤية الطاغية حالة من الكابوس الجحيمي. وتجدر الإشارة إلى أنّه ليس مستغرباً أن يقوم رجل شديد المكر بعد وصوله للسلطة باستغلالها لمصادرة حق الكلمة من رعاياه البائسين وجعلهم أكثر انصياعاً، وبالتالي وبحسب تقديره أكثر سعادة، تماماً كالحيوانات: «يظنّ أنّه بهدف جعلهم أكثر سعادة ووداعة لابد من اجتناب أكثر عاداتهم عبثاً وخطورة والتي تتمثّل بتبادل الأحاديث فيما بينهم، والتعبير عن مخاوفهم الجبانه، وتخلياتهم الخرقاء، وأفكارهم الرعناء، وأحاسيسهم المضطربة، وأحلامهم الخداعة، وتطلعاتهم غير المحقّقة، وشكواهم واحتجاجاتهم المدانة، وتعطّشهم الأرعن للحب».

ولكن في نهاية هذه الرواية لا تتكشف لنا ملامح الحيوان الذي تحوّلت إليه الشخصية، وربما يكون ذلك البغاء الغريب والضخم «المنتفخ» بالكامل

والمتموِّم والمغطى بأوراق مطبوعة وصحف ورسائل من خلف البحار وجرائد ومقالات وسجلات ومنشورات وتقويم وتقاير رسمية كان قد وجدها المستشار المهيب عندما فتح التابوت أثناء دفن جثة الديكتاتور». حيوان غريب ومتيَّس يفتقر لأي هيئة بشرية أو حيوانية، في إشارة واضحة لحماس تعسفي محموم يتم من خلاله الاحتفاظ بسلطة قوية.

أمريكا اللاتينية كذريعة: «هيئة الكلاب»

نددت بعض الأعمال الروائية الإسبانية بشورور الديكتاتورية متخذة من أمريكا اللاتينية سياقاً لها كما فعل بايي إنكلان وجسّدته رواية الكاتب الإسباني فرانثيسكو أيلالا المنفي إليها بعد انتصار فرانكو في إسبانيا. يجد ألفونسو أرماس أيلالا في رواية «هيئة الكلاب» التي نُشرت عام 1958 «واحدًا من بين أتباع كثر» لبايي إنكلان، بالرغم من قيمة العمل الأصلية من ناحية تركيبته ولغته. يظهر مفهوم «أتباع» مقتصرًا بصورة غير مسوّغة على رواية فرانثيسكو أيلالا إن أخذنا في الحسبان الجودة الفنية لـ «هيئة الكلاب» بأصالة تركيبتها، نظراً لارتكاز السرد الروائي على وثائق مفترضة وانخراط اثنين من شهود العيان على كارثة أمة واهنة استوائية -أمريكية، وهما الكسيح بينيدا والرجل المفضل لدى الطاغية، بالإضافة إلى تقارير السفير الإسباني لحكومة بلاده.

يصوّر الراوي شخصية الديكتاتور بشكل سلبي؛ فظّ ومتقلّب وعنيف بطبيعته مع جوانب غير متوقعة تتداخل بفاعلية متزايدة في البعد الغامض للشخصية، بالإضافة لازدراجه لأشكال الثقافة كافة، وهذه سمة المستبد، فالثقافة لدى الديكتاتور تمثّل أمراً سطحياً يخدم السلطة فحسب، كما يجسّد أيلالا ازدراء العسكريين

للأدباء من خلال وصفه للحفل الذي استقبل فيه أعضاء الأكاديمية الوطنية للفنون والآداب الرئيس بوكانيغرا: حضر المستبد إلى الحفل متفاخراً «بحذائه ومهمازه وقميص مفكك الأزرار»، وبقي خلاله «محدقاً بالسقف وبذراعين مكتوفتين وملامح تخلو من أي تعابير».

تندّد «هيئة الكلاب» بالسلطة الفردية وتتكشف من خلالها أقسى جوانب الديكتاتورية سلبية وابتذالاً، وقد مثّل بينيدا صورة البطل المنتقم، وكان بطلاً على طريقته، بل وغداً بعد أن قام بتصفية أولوريث المتجبر بكل عنف حفاظاً على حياته فقط.

الديكتاتورية بوصفها نظاماً: «حق اللجوء» و«أسلوب المنهج»

نشر الكاتب الكوبي أليخو كاربينتيير عام 1972 روايته «حق اللجوء»، التي لم تحظ باهتمام كافٍ خلال الفترة الماضية. ولكن هذه الرواية تستحق التوقّف عندها نظراً للحدّات التي قدّمها في مسألة الديكتاتورية، ولأنّها مهّدّت الطريق أمام رواية عظيمة نشرها الكاتب بعد عامين بعنوان «أسلوب المنهج».

تتألف «حق اللجوء» من سبعة فصول مقتضبة وتقدّم تلخيصاً فاعلاً لنظام الحكم الديكتاتوري، حيث يوجز الكاتب تاريخ أمريكا اللاتينية منذ الغزو وصولاً إلى الاستقلال ويندّد بالاضطرابات اللامتناهية التي قضّت مضاجعها. يصوّر لنا وزير سابق في الرئاسة ومجلس الوزراء، ولاجئ في سفارة إحدى الدول «الصدّيقة» بعد انقلاب الجنرال مايّان، الأحداث من خلال معرفته بتفاصيلها من الداخل، وبالنهج الحتمي للنظام، وبالشخصيات الجهنمية التي تعمل لتعزيز سلطته. وتلك مسألة متكررة لأنّ واقع الشورور والألم يشكّل أساس كل

يصوّر الراوي شخصية الديكتاتور بشكل سلبي؛ فظّ ومتقلّب وعنيف بطبيعته مع جوانب غير متوقعة تتداخل بفاعلية متزايدة في البعد الغامض للشخصية، بالإضافة لازدراجه لأشكال الثقافة كافة، وهذه سمة المستبد، فالثقافة لدى الديكتاتور تمثّل أمراً سطحياً يخدم السلطة فحسب.

ديكتاتورية، ولكن يبدو أنّ النظام القمعي هنا قد تحسّن بفضل الدعم الأمريكي.

يفرض الجزالات أو العقلاء أو الرقباء سلطتهم على الدولة معتمدين على الحماية الأمريكية دون أن تكون لديهم أي أجندة أخرى سوى استغلال ثروات البلاد. وهذا ما يندّد به أليخو كاربينتيير في روايته التي يطلّعنا فيها أنّ «مسألة الحدود» التي يعترض فيها الجنرال مايّان على الدولة المجاورة، والتي تشكّل ذريعة لصرف انتباه الشعب عن عنف الانقلاب، تُنسّف عندما تدخل المصالح الأمريكية في اللعبة.

يصرّ كاربينتيير في «حق اللجوء» على خطاب الديكتاتور، ويقدم لنا صورة مبسّطة عن النظام متعمّقاً في وضع أمريكا اللاتينية المأساوي التي «تنجح فيها الانقلابات دوماً» ويكون الشعب هو من يدفع فيها ثمن الموت: «لم يكن لترسانات أمريكا اللاتينية زبائن سوى من الفقراء».

نشر أليخو كاربينتيير بعد أعوام عديدة من «حق اللجوء» رواية استثنائية عام 1974 بعنوان «أسلوب المنهج»، والتي على الرغم من تطرّقها لمسائل مألوفة تتمثّل بالواقع السياسي المتكرر إلّا أنّها تقدّم مستجدات أساسية تتعلق بالبنية والأسلوب، والعمق الذي ينخرط فيه الراوي بالوضع، والمهارة الفنية التي يجسّده من خلالها، والقدرة على التحكّم بالشخصيات. يروي الكاتب في سبعة فصول مقسّمة إلى عدّة مقاطع ومقدمة وجيزة تعود لعام 1972 حياة أحد طغاة أمريكا اللاتينية. وقد ذكر في إحدى المحادثات إن حضور التجربة الديكتاتورية الكوبية خلال عهد ماتشادو كان مهمّناً، والكتاب الذي اقترح فيه تقديم «صورة غمّطية» عن الديكتاتورية، مع خلفية بلد معقّد «بلد غمّطي» من أمريكا اللاتينية، يشكّل «ملخص الديكتاتورية والعالم الطبيعي في أمريكا اللاتينية».

يشير العنوان إلى خصوصية «أسلوب المنهج» التي شكّل «خطاب المنهج» لديكارت نقطة انطلاق لها، ويُقصد هنا «بأسلوب» هو أسلوب

الديكتاتورية للبقاء في السلطة. كما يتّأس كل فصل من الرواية اقتباس من النص الذي شكّل مرجعية لها، ويوحى العنوان للقارئ أنّ بين يديه رواية فريدة وفكرية لأبعد الحدود. يشكّل التنديد الواسع بممارسات الديكتاتورية صلب «أسلوب المنهج»، وهو مسار معروف من القمع والقتل ودعم الولايات المتحدة الأمريكية للحكومة الديكتاتورية، ثمّ تخلّى عنها أثناء الأزمات لدعم مستبد جديد يكون بدوره مجرد دمية.

طغيان لا غنى عنه: «أنا الأعلى»

نشر الباراغواني أوغوستو روا باستوس عام 1974، وهو العام الذي ظهرت فيه «أسلوب المنهج» لأليخو كاربينتيير، روايته «أنا الأعلى» مستحضراً من خلالها ديكتاتورية الدكتور فرانثيا الأبدية، مع العلم بأنّه قد تناول شخصية الطاغية الباراغواني الذي مارس سلطة مستبدة بين عامي 1816 و1840 في أولى رواياته «ابن الإنسان» الصادرة عام 1959. يتعاقب ظلّ شخصية الرجل القوي بشكل غامض في استحضار العجوز على كامل الرواية ويُفرض كشيء سحري-مقدّس ومرعب: «يمتطي الكميّ على سرج مخملي وقرمزي اللون بجعب وقرون فضية، رافعاً رأسه وممسكاً اللجام بقبضتيه. ثمّ ينطلق مسرعاً وسط



صمت الشفق وتحت ظل قبعة ثلاثية القرون، ملتفًا برداء أسود ذي بطانة ملونة لا يظهر منه سوى جوب أبيض وحذاء جلدي بأبازيم ذهبية يتشابك بالركاب الفضّي. وسرعان ما يستدير بمقطع وجهه جانبي حاد كالطير باتجاه الأبواب والنوافذ الموصودة كالقبور، أمّا نحن فما زلنا بعد قرن من الزمن وتحت وقع كلمات العجوز نرتمي إلى الخلف هرباً من ذاك الفحم الملهب الذي يتجسس علينا من أعلى الجواد وسط ضجيج الأسلحة وحنائد السرج».

يرتكز إطار الرواية على مونولوج متقطع «للأعلى» في إملأته يتخلله حوار وتوبيخ ومطالب بالتوضيح والتأكيد موجهة لسكّرتيه، كما تغطي على كامل الرواية «دورة أبدية» طويلة ومتقطعة تتداخل فيها اقتباسات من «كتاب سري»، وملاحظات من خصم مجهول، وردود من الديكتاتور، وإشارات اقتبسها الراوي من مراجع تاريخية نقدية وتعليقات شخصية.

يبرز الجو الخيالي من خلال حالة شبيهة بجنون «الأعلى» الذي يشعر بجنون العظمة أنّه «التجسيد الأعلى للجنس البشري»، و«الشخصية الأعلى» التي تسهر وتحمي و«الحلم-النائم»، و«الحلم-المتيقظ» لشعبه (ولا فرق بين كليهما)، وهو من «يسعى لعبور البحر الأحمر وسط اضطهاد وحصار الأعداء»، وموسى العصر الذي يقود شعبه للنجاة. إنّ جنون السلطة وجنون مهمة قد تحولت إلى هوس.



Manuel Vázquez Montalbán

السلطة كممارسة إجرامية: غاليندث

نُشرت الرواية المكرّسة لشخصية غاليندث عام 1990 والتي تُعد إحدى أبرز أعمال الروائي القطلوني الشهير مانويل باثكث مونتالبان قبل أن ينشر سيرة حياة فرانكو الزائفة عام 1993. وللمفارقة، تُعتبر مقارنتها مع «الطاغية بانديراس» أمراً مشروعا، فرواية باثكث مونتالبان ليست من نسج خيال تدور أحداثه في أمريكا اللاتينية كما هو الحال في رواية باي إنكلان أو روايتي فرانثيسكو أليالا، بل تعتمد على سلسلة من الأحداث والشخصيات الواقعية للتنديد بنظام إجرامي: نظام الطاغية المعروف رافائيل ليونيداس تروخيّو، صاحب السلطة المطلقة لأكثر من ثلاثين عاماً في جمهورية الدومينيكان. وإضافة لذلك تُظهر الروايات كافة التي أشرنا إليها الطاغية كبطل مباشر في المشهد أو يمارس مهامه في الخفاء، بينما يبرز في رواية باثكث مونتالبان أبطال عديدون من أزمان مختلفة.

ولكن من غاليندث؟ جمهوري وأستاذ في القانون ينحدر من عائلة باسكية ويُعتبر من أنصار الحكومة الوطنية أثناء منفاه في فرنسا. لجأ بعد ذلك إلى جمهورية الدومينيكان وأمضى فيها ما يقارب ستة أعوام مارس خلالها نشاطه الأكاديمي ووضع نفسه لفترة من الزمن في خدمة الحكومة المحلية. انتقل بعدها إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وعمل أستاذاً في جامعة كولومبيا، في الوقت الذي كان يمثل فيه آنذاك حكومة الباسك

في باريس كمراقب دائم في الأمم المتحدة. كتب مقالات عديدة ولديه مشاركات سياسية عديدة في الصحف والمجلات، كما أنجز آنذاك أطروحة دكتوراه حول «عهد تروخيّو» ندّد فيها بالوثائق والمعرفة المباشرة للأحداث بممارسات الديكتاتور الإجرامية، مع كم هائل من الحالات التي تكشف مشاركته المباشرة في جرائم ضد الإنسانية، واستعباد شعب، ونهب ارتقى لمستوى نظام، وسلسلة واسعة من «التصفيات» وتغييب المعارضين والأعداء أو الأشخاص غير المرغوب فيهم.

تمثّلت ردّة فعل الديكتاتور بعد محاولته الفاشلة بالتهديد والفساد لمنع نشر الأطروحة باعتقال الكاتب في نيويورك ونقله إلى مدينة تروخيّو، وبعد ذلك إلى زنزانه في مقر إقامته وتعرّض للتعذيب وأخيراً لقطع رأسه. ولد غاليندث في مدريد في 12 تشرين الأول عام 1915 وتعرّض للأسر في 12 آذار عام 1956، «ومنذ ذلك الحين لم يُعرف عنه شيء».

يصوّر لنا باثكث مونتالبان المستبد المجرم في ممارسته لمهامه كقاتل وممارس للتعذيب عندما يقابل ضحيته وجهاً لوجه في الزنزانه التي اعتُقل فيها غاليندث وتعرّض للضرب والتعذيب على أيدي أزماله الذين تُدّد بأسمائهم لتشويه صورتهم للأبد. يتقدّم الديكتاتور مستاءاً ببرودة أعصاب قاتلة من المتهم: «حتى إنّ لا ينظر إليك. يتبادل التحية والحزم مع لجنة الاستقبال ويتقدّم نحو الكرسي، ليجلس عليه بكل حذر، معلناً رغبته في الجلوس وفي السيطرة على ذاته. ها هو هناك، كما لو كان صورة لقنصلية بوردو قد نُزعت عن الجدار ووُضعت أمامك. ها هو هناك، في جلّه لك، صاحب الأعمال الخيرة وراعي الوطن، وأنت في جلّك له. تحدّق نظرات تروخيّو تائهة بالمكان ورّمها يكون قد أسرّه شيء بعد أن ارتسمت ابتسامة على وجهه، ولكنه سرعان ما يخفيها وينظر إليك بعينين واسعتين سوداوين بلون الفحم وجامدتين كرصّاتين من مسدّس أسود اللون».

خاتمة

يؤكد المسار الطويل من خلال روايات إسبانيا وأمريكا اللاتينية التزام الكاتب مع عالمه ودفاعه المتواصل عن الحرية والعدالة. ولابد في هذا السياق من توضيح الدور الثوري للأدب ككفاح دائم ضد الشر لأنّ الديكتاتورية شرٌّ متكرر، وقد أشار أوغوستو روا باستوس إلى ذلك من خلال كلمات بومبلاند الموجهة «للأعلى» كعشبة ضارة تنبت باستمرار. ولذلك يبدو لي من الإنصاف أن أختتم بهذا الاقتباس ليس من باب الإحباط بل من باب الأمل. يقول بومبلاند: أعرفها جيداً، فهي تنبت في كل

مكان، تُقتلع وتنبت مجدداً، وتزداد نمواً لتصبح شجرة ضخمة، شجرة السلطة المطلقة الشاهقة، ثم يأتي أحدهم بفأس ويقطعها تاركاً جذعاً منها، فتنبت شجرة أخرى بعد ذلك التحطيم. ولكن هذا النوع الخبيث من الفرد-الواحد لا ينتهي إلى أن ينتفض الفرد-الجمع؛ ليفرض كل حقوقه على طبيعة الجنس البشري المنحرفة والسامة.

الترجمة مقتبسة

من بحث مطوّل نُشر عام 2008.

رابط المادة الأصلية باللغة الإسبانية

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-tema-de-la-dictadura-en-la-narrativa-del-mundo-hispanico---siglo-xx-0/html/01e5ae8682-b211-df-acc7-002185ce6064_28.html

جيوسيب بيليني

كاتب وباحث إيطالي متخصص بالثقافة الإسبانية ورئيس قسم أدب أمريكا اللاتينية في جامعة ميلان ومؤسس دراسات أدب أمريكا اللاتينية في إيطاليا. تولى إدارة عدة مجلات متخصصة في مجال الأدب وكان عضواً فخرياً في الجمعية السويسرية لدراسات العالم الإسباني، وفي المعهد الدولي للأدب الإسباني والأمريكي. كتب 69 مؤلفاً في النقد الأدبي منذ عام 1950 وما يقارب من خمسمئة مقال، وواحد وثمانين عملاً مترجماً، ومن أبرز أعماله: «حضور وتأثير كيفيدو في أمريكا»، «حول الطغاة والأبطال والمشعوذين»، «حول الحب والسحر والهم»، «عالم سحري وعالم واقعي»، «إيطاليا وإسبانيا وأمريكا اللاتينية: مجتمع أدبي نهضوي».

الأدب ضد الديكتاتورية

■ يوسف وقاص: كاتب ومترجم سوري يعيش ويعمل في ميلانو، إيطاليا

■ الديكتاتورية، الديكتاتور، النظام الديكتاتوري، مصطلحات لا تزال تثير الرعب في عصرنا الحالي، القرن الحادي والعشرين، سواء لدى من يعيشون في دولة ديمقراطية تبعد كل البعد عن أجواء القمع والاستبداد، أم لدى أولئك الذين يقضون حياتهم في الخوف والرعب من نظام لا يضمن لهم الحد الأدنى من حقوقهم المشروعة، على الرغم من أنها حالة باتت تنحصر اليوم في عدد متناقص من الدول بعد انتشار وسائل التواصل الاجتماعي التي وفرت للجماهير، بعكس الماضي، معلومات مباشرة عن كل ما يجري في أنحاء العالم.



تُعرف الديكتاتورية على أنها شكل من أشكال الحكم حيث يستأثر بالسلطة فرد واحد أو مجموعة صغيرة، وهي النقيض التام للديمقراطية، وأقرب مثال على ذلك عائلة الأسد التي حكمت سورية ما يزيد على نصف قرن. وقد مرت هذه الظاهرة بمراحل متعددة متكيفة مع السياقات السياسية والثقافية والاقتصادية المختلفة. وعلى الأغلب ما ارتبطت الديكتاتورية بقمع الحريات الفردية واحتكار السلطة بشكل مطلق، ويمكن تتبع جذورها منذ العصور القديمة. في روما مثلاً، التي دام فيها الحكم الجمهوري في الفترة الممتدة من عام 509 وحتى عام 27 قبل الميلاد، كانت الديكتاتورية في البداية منصباً مؤقتاً يُمنح في حالات الطوارئ كسلطة عليا، وكانت الولاية الزمنية للديكتاتور المُعين محدودة تهدف إلى حل أزمات معينة. إلا أنه، مع مرور الزمن، طرأت تحولات على هذا المفهوم مما مهد الطريق لأنظمة استبدادية مثل النظام الذي أسسه يوليوس قيصر، حيث عُيّن ديكتاتوراً مدى الحياة.

أما خلال العصور الوسطى والعصر الحديث، فقد اتخذت الديكتاتورية أشكالاً متعددة، على الأغلب كانت تختفي تحت ستار الملكيات المطلقة، حيث أخذ الملوك، مثل لويس الرابع عشر في فرنسا، بتثبيت سلطة شبه مطلقة تحت ذريعة «الحق الإلهي»؛ مما أدى إلى تقليص دور المؤسسات التمثيلية. ومع بزوغ عصر الحداثة، والثورة الصناعية، وظهور الدول القومية، تحولت الديكتاتوريات إلى أنظمة أيديولوجية تتميز بسيطرة استبدادية عبر حملات دعائية ممنهجة وصارمة لمصلحة عقيدة سياسية بحد ذاتها.

شهد القرن العشرون نشوء دكتاتوريات حديثة، على الأغلب ظهرت في فترات من عدم الاستقرار السياسي والاقتصادي

والاجتماعي، ممثلة بأنظمة شمولية استندت إلى أيديولوجيات منمّعة، واستخدمت القوة للحفاظ على زمام الأمور، مثل الفاشية والنازية. كانت هذه الأنظمة تتشارك في سمات مشتركة، منها قمع المعارضة السياسية، والسيطرة على وسائل الإعلام، واستخدام العنف ضد المعارضين، بالإضافة إلى التلاعب بالرأي العام عبر دعاية شاملة...

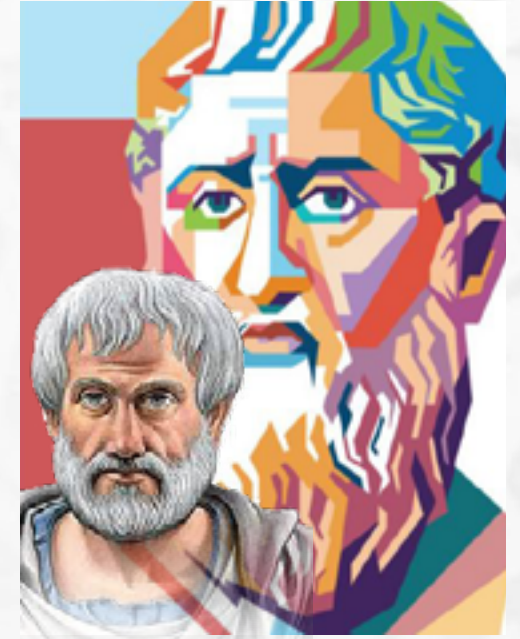
تاريخانية الديكتاتور

كان يمكن أن يُشار، على مر العصور، إلى أي حاكم معاد للمصلحة العامة ومهتم فقط بمصلحته الشخصية، فضلاً عن مصالح أتباعه، بأنه ديكتاتور أو طاغية كما في ثقافتنا العربية. لكن في روما القديمة، حيث نشأت هذه الشخصية الخاصة، كانت الصفات التي اتسم بها الديكتاتور تحمل طبيعة مختلفة تماماً. فعلى الرغم من أن السلطة التي يتمتع بها الديكتاتور كانت مطلقة تماماً وخالية من أي تدخلات، إلا أنه كان خاضعاً لقواعد صارمة توجه خطواته وتحد من حريته القانونية. بلغ عدد الحكام السياسيين الرومان الذين تولوا منصب الديكتاتور حوالي خمسين حاكماً خلال فترة تمتد لأربعة قرون؛ بعضهم شغل المنصب أكثر من مرة، ليصل مجموع الديكتاتوريات إلى ما يزيد على ستين حالة. وهذا ليس رقماً بسيطاً؛ إذ يبين ذلك أن روما وجدت نفسها، في كثير من الأحيان، في مواقف طارئة وخطيرة؛ ومن الجدير بالذكر أن هذا حدث خلال قرون كانت فيها روما تواصل توسيع قوتها وهيمنتها على كل البقاع المحيطة بالبحر الأبيض المتوسط.

تتمتع الوظيفة الفريدة من نوعها كالحكم الديكتاتوري بخصائص مميزة خاصة بها:

عدم احترام مفهوم العمل الجماعي الذي لطالما ميّز المناصب الجمهورية، منذ أن تم طرد الملوك ولم يعد يُرغب في منح

شهد القرن العشرون نشوء دكتاتوريات حديثة، على الأغلب ظهرت في فترات من عدم الاستقرار السياسي والاقتصادي والاجتماعي، ممثلة بأنظمة شمولية استندت إلى أيديولوجيات منمّعة، واستخدمت القوة للحفاظ على زمام الأمور



ومجلس الشيوخ. وأخيراً، تنتهي صلاحياته تلقائياً بانتهاء فترة القنصل الذي قام بتعيينه.

كان الديكتاتور يمتلك السلطة العليا المطلقة، أي كامل صلاحيات القنصلين؛ ففي الواقع كان يجمع بين المنصبين معاً، وكان يرافقه أربعة وعشرون حارساً مخوّلون بحمل الفؤوس والعصي حتى داخل حدود مدينة روما، وهو ما كان ممنوعاً تماماً في القوانين السائدة. كان هؤلاء الحراس أعضاء في طبقة خاصة من موظفي الدولة في روما القديمة، حيث كان لهم دور في حماية الأشخاص الذين يمتلكون السلطة التنفيذية سواء في العصر الجمهوري أم الإمبراطوري. وفقاً للمؤرخ الروماني تيتو ليفيو، تعود أصول الحراس إلى العصر الملكي وربما ورثوها عن الإيتروسكيين، وهم أحد شعوب إيطاليا القديمة الذين عاشوا ما بين القرن التاسع والقرن الأول قبل الميلاد في منطقة تُعرف باسم إتروريا، والتي تتوافق تقريباً مع مقاطعتي توسكانا وأومبريا في وسط إيطاليا.

كان يمكن انتخاب الديكتاتوريين لأسباب متعددة؛ فالمصطلحات التقنية تميز تقريباً ما يقرب من عشرة أنواع، إلا أن الأهم على الإطلاق هما ديكتاتورية لقمع الفتنة وإخماد التمردات، وديكتاتورية لإدارة الأمور في حالات الطوارئ الشديدة أو الأخطار الخارجية.

على الرغم من أن الأنظمة الديكتاتورية الحديثة، كما تم التأكيد سابقاً، قد اعتمدت في مراحلها الأولية والمتوسطة على الدعم الحماسي والكامل من شعوبها، وعلى الرغم من أن الانطلاق نحو ظهور الديكتاتورية في دول مثل ألمانيا وإيطاليا كان نتيجة انتخابات «حرة»، فإن التحول الذي شهدته هذه الأنظمة لاحقاً نحو الشمولية كان شديداً لدرجة أنه أثار رد فعل الدول الديمقراطية. لقد بلغ تقدير الحياة وحمائيتها في المجتمعات المتقدمة مستويات لم يسبق لها مثيل في تاريخ الإنسانية؛ ومن ثم، فإن أي سلطة تعسفية وظاملة لن تسمح بها الديمقراطيات العالمية، لا سيما الدول الأنغلوساكسونية، بأن تستمر في الوجود.

السلطة الكاملة لشخص واحد فقط (ومن هنا نشأت الثنائية القنصلية). كانت سلطة الديكتاتور مطلقة، حيث كان يعتمد على وجود نائب له، وهو قائد الفرسان.

الجانب الثاني والأساسي يتمثل في أن الانتخاب لم يكن مرتبطاً، كما هو الحال مع جميع الوظائف القضائية الجمهورية الأخرى، بخيارات المجتمع الشعبية، بل كان يعتمد على اختيار أحد القنصلين، الذي كان يحظى بموافقة القنصل الآخر أيضاً.

كانت إجراءات انتخاب الديكتاتور (أي «المُعَيَّن»، ومن هنا جاء مصطلح ديكتاتور) تقترب من الممارسات السحرية والطقوس الغامضة، حيث كانت التعيينات يُصدّق عليها سراً في الليل. بمجرد انتخابه، كان يُفرض على الديكتاتور قيود زمنية صارمة لا يمكن تجاوزها، إذ لا يجوز له الحكم لأكثر من ستة أشهر سواء أنهى مهمته أم لا، وعندما ينهي المهمة الاستثنائية التي عُيِّن من أجلها يجب عليه تسليم ولايته إلى القناصل

الفلسفة بين الديكتاتورية والديمقراطية

قبل إلقاء الضوء على الصراع الدائم بين قطبي الحرية والاستبداد، لا بد من التوقف قليلاً عند مفهوم الديمقراطية وأصولها، ومناقشة التحديات التي تواجهها، وأبرز وأشهر التهديدات التي تعرضت لها تاريخياً. ولا مناص من البدء بتوضيح أصل هذه الكلمة «الديمقراطية»، إذ إن كل شيء يبدأ من هذا الأصل.

تعود هذه الكلمة إلى اللغة اليونانية، حيث تتألف من كلمتين هما: «ديموس» التي تعني الشعب و«قراطوس» التي تعني السلطة، والتفسير الحرفي لدمج هاتين الكلمتين هو «سلطة الشعب». وبناءً عليه، يستمر هذا المعنى في تحديد وتعريف المصطلح الناتج عن اتحاد هاتين الكلمتين، التي لا تعني مجرد «سلطة الشعب»، بل هي أيضاً الطريقة التي يمارس بها الشعب هذه السلطة. وعادةً ما يُستخدم هذا المصطلح لتمثيل أشكال مختلفة من الحكم التي تتسم بمجموعة من العناصر المشتركة، مما يشير إلى أن الحكومات الديمقراطية تمثل في جوهرها إرادة الشعب الجماعية، وليس أفراداً أو مجموعات ضيقة كما هو الحال في الأنظمة الاستبدادية أو الأوليغارشية حيث يحكم فرد واحد أو مجموعة نخبوية على التوالي.

إذا كانت فكرة أن تلك الحكومات تعبر عن الإرادة الجماعية أمر ثابت ومستمر في مختلف أشكال الديمقراطية، فإن مقياس تلك الإرادة وحجمها يعدّان أمراً أكثر تقلباً وتغيّراً، حيث يمكن أن يتخذ أشكالاً مختلفة في أنظمة ديمقراطية متنوعة، كالديمقراطيات المباشرة، والديمقراطيات الرئاسية، والديمقراطيات البرلمانية...

في هذه التشكيلات المتنوعة، التي يفسر كل منها إرادة الجماعة بشكل مختلف، تكمن بعض

المخاطر التي تواجه الديمقراطية، والتي تعرض أشكالها المختلفة لملوثات قد تكون أكثر أو أقل خطورة. يمكن تلخيص معظم هذه التهديدات في الخطر المحتمل لأن تتحول الديمقراطية بطريقة ما إلى أنظمة استبدادية، حيث يُفضّل جزء من الجماعة على حساب كليتها، ويصبح فقط جزء من الشعب، أو الجماعة، أو النخبين «الأغلبية»، مصدر الشرعية للسلطة، مما يؤدي إلى استقطاب سياسي شديد يجعل أي شكل من أشكال التسوية والمواجهة السياسية شبه مستحيل. إن هذا الانحراف في مفهوم الديمقراطية ينبع من الفكرة المغلوطة التي تفترض وجود جهة معينة مسؤولة عن الحكم، وأخرى يجب أن تبقى على الهامش، وهذه النظرة لا تمت للديمقراطية بأي صلة، بل تمثل موتها الحقيقي.

من بين أوائل الفلاسفة الذين تناولوا مفهوم الديمقراطية، نجد، كما حدث سابقاً مع مفهوم السياسة، أفلاطون في كتابه «الجمهورية»، حيث يروي الفيلسوف اليوناني حواراً مع معلمه سقراط، ويعبر من خلاله عن أفكاره حول الحكومة المثالية. وفي هذا السياق، يكرس أجزاء مهمة من العمل لنقد الحكومات المعروفة، بما في ذلك الديمقراطية الأثينية، التي يعدها أفلاطون شكلاً من أشكال الحكم يميل إلى الفوضى والاستبداد.

كما سنرى، فإن الانتقادات التي وجهها الفيلسوف اليوناني للديمقراطية تحمل طابعاً شبه نبوي وتكشف لنا بوضوح وببعد زمني يمتد لآلاف السنين المشكلات التي لاحظناها في العصر الحديث بطرق مختلفة ضمن أنظمة سياسية متعددة، منها الاتحاد السوفييتي سابقاً والولايات المتحدة الأمريكية.

وفقاً لأفلاطون، فإن الديمقراطية المباشرة في أثينا تُعدّ نوعاً من الأنظمة التي

الحكومات الديمقراطية تمثل في جوهرها إرادة الشعب الجماعية، وليس أفراداً أو مجموعات ضيقة كما هو الحال في الأنظمة الاستبدادية أو الأوليغارشية حيث يحكم فرد واحد أو مجموعة نخبوية على التوالي



أخرى تشرح بطريقة ممتعة وذكية كيفية نشوء الديكتاتوريات، وهي رواية «مزرعة الحيوانات». هذه الرواية الرمزية جل أبطالها حيوانات مزرعة تبدأ في التفكير بالثورة، وهي في الواقع تمثل شخصيات أساسية في تاريخ النظام السوفييتي، ومن بينها الخنزير الرهيب نابليون الذي يمثل شخصية ستالين. بعد النضال الذي تمكنت فيه الحيوانات من طرد المزارع والاستيلاء على إدارة المزرعة، تبدأ المبادئ الثورية التي كانت توجههم بالتغير.

المبدأ الأساسي للنظام الجديد هو «جميع الحيوانات متساوية»، لكن الخنازير للدفاع عن هذا المبدأ تصبح «أكثر مساواة من الآخرين»، وتتخذ سلوكيات مشابهة لتلك التي اتبعتها البشر الذين طردوهم من المزرعة. فالمظلومون تحولوا إلى الظالمين الجدد ويستخدمون أساليب رقابة أشد قسوة مما كان عليه السيد السابق.

بينما في رواية «سيد الذباب»، يعالج ويليام غولدينغ موضوع الغريزة الوحشية لدى الإنسان، ويطرح سؤالاً طالما حير الفلاسفة: هل الإنسان بطبعه الفطري خير أم شرير؟ ويقدم غولدينغ إجابة متشائمة عليه: الإنسان شرير، ولا تستطيع سوى القوانين والأعراف الاجتماعية أن تحد من طبيعته الوحشية. ومثل معظم الروايات

الديستوبية الأخرى، ظهرت رواية «سيد الذباب» بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، ومن غير الصعب فهم سبب تبني المؤلف لهذه النظرة المتشائمة تجاه طبيعة الإنسانية بعد كل تلك الفظائع. وما أثار الجدل عند صدور الكتاب هو أن الأبطال هم أطفال يبرهنون على قدرتهم على ارتكاب أفعال وحشية مروعة.

في الرواية، تجد مجموعة من الأطفال أنفسهم معزولين على جزيرة مهجورة إثر حادث تحطم طائرة أسفر عن وفاة البالغ الوحيد.

الكتب خطيرة لأنها تعرض واقعاً معقداً لا يمكن حصره ضمن أيديولوجية قائمة على حقائق أو شعارات قليلة، وأحياناً تُحظر حتى في الدول الغربية بسبب الإفراط في الحذر، كما هو الحال مع ثقافة الإلغاء



على فهم الآليات التي تحكم الأنظمة الاستبدادية. ومن خلالها نكتشف آلية الرقابة والتلاعب بالماضي والسيطرة المفردة على السكان وقمع كل أشكال المعارضة. رواية «1984» لجورج أورويل هي من بين أشهر هذه الروايات وأكثرها تأثيراً في الوعي الجمعي. فوجود «الأخ الأكبر» المتسلط يرمز إلى السيطرة المحكمة التي تمارسها الأنظمة الشمولية على الشعوب، وإلى التكنولوجيا المتطفلة التي تمحو كل أثر للخصوصية، وفوق كل شيء استحالة تنظيم أي شكل من أشكال المعارضة للنظام، إذ تتدخل الشرطة السياسية فور أول علامة على العصيان. وهذه واحدة من الجوانب الأكثر إثارة للاهتمام في الرواية، حيث لا تقتصر السيطرة على الأفعال فقط، بل تشمل المشاعر والأفكار أيضاً، فيصبح الإنسان، رغماً عن إرادته، كائناً فارغاً بلا مشاعر أو مبادئ، خالياً من بهجة الحياة، وبالتالي فاقد للقوة اللازمة للتمرد.

لا تخلو الأجواء من المشاعر العنيفة، التي تعززها في الواقع دقيقتا الكراهية اليوميّتان. ففي هذه اللحظة تتوقف جميع الأنشطة، وتخرج أصوات أعضاء الحكومة عبر جميع وسائل الاتصال، موجّهة انتقادات حادة لأعداء الحزب والثورة والنظام. يغمر المستمعين شعور غاضب لا يمكن السيطرة عليه، ويبدأ الجميع بالصراخ بغضب تجاه الأعداء.

إن مشاعر الكراهية والخوف تصبح الإحساس الطاغي لدى الشعب تحت حكم الأخ الأكبر. والحال، يعيش الشعب في جهل تام، ويصبح تطوير فكر نقدي ومستقل أمراً مستحيلاً، وفي الوقت نفسه، تقضي الرقابة على أي رأي مخالف وتمتد لتشمل الماضي الذي يُعاد تشكيله ليتوافق مع الرؤية التي يفرضها النظام.

وبالإضافة إلى تلك الرواية، كتب جورج أورويل رواية

يمارس فيها الشعب السلطة دون أي مؤهلات أو كفاءات محدّدة للحكم، وتعتمد هذه الديمقراطية المباشرة على مبدأ المساواة الشكلية الذي يتجاهل الفروقات النوعية بين الأفراد. وبصراحة تامة، يرى أفلاطون أن الجموع لا تمتلك القدرة ليس على الحكم فحسب، بل أيضاً على اختيار الحكام. ومن ثم، في نظام يمنح جميع المواطنين الحق نفسه في المشاركة السياسية بغض النظر عن قدراتهم أو فضائلهم، يتم إعاقة القدرة والإمكانية لتحقيق حكم جيد، كما يُشجع صعود الديماغوجيين، وهم القادة الشعبويون الذين يستغلون العواطف والمخاوف وآراء الجماهير للحصول على تأييد أكبر. وهذه الظاهرة تؤدي حتماً إلى الطغيان، حيث يميل الديماغوجيون بمجرد وصولهم إلى السلطة إلى ترسيخ سيطرتهم والقضاء على كل أشكال المعارضة.

تتمثل إحدى المشكلات الكبرى في الديمقراطيات المباشرة، وفقاً مرة أخرى لأفلاطون، في عدم استقرارها؛ إذ تتيح مساحة واسعة للفوضى الناتجة عن الآراء والرغبات الفردية، وهي عناصر تسبب الاضطراب وتميل إلى التفوق على المصلحة العامة. بعبارة أخرى، يرى أفلاطون أن الديمقراطية هي نظام يحكمه مبدأ «كل فرد يفعل ما يشاء»،

مما يؤدي إلى مجتمع منقسم ويفتقر إلى التماسك، ويميل إلى اختيار القائد الذي يسمح له بالتصرف بحرية، بينما يبتعد عمّن يسعى لتحقيق المصلحة العامة.

الأدب ضد الديكتاتورية

هناك نوع أدبي يتناول المستقبل وعلى الأغلب يقدم رؤى دقيقة تجعله يبدو بعدد كانه نبوءة، وهو ما يُعرف بـ «الروايات الديستوبية». خلال القرن العشرين، ابتكر عدد من الأدباء الكبار قصصاً وعوالم تبدو اليوم جزئياً متحققة، كما تساعد

إنه لأمرٌ مثير للربح أن ندرك أن دراسة التاريخ ليست ممنوعة خوفاً من أن يدرك الناس أنهم يعيشون تحت حكم ديكتاتوري؛ بل لأن لا أحد يهتم به، كونه مملاً، ولأن الهدف الوحيد الذي يسعى إليه المجتمع هو الترفيه والتسلية



الديكتاتورية في الأدب الإيطالي

■ نبيل رضا المهاني - مترجم سوري

في إيطاليا، كما في الأدب الإيطالي، تترن كلمة «ديكتاتورية» بشخص اسمه بينيتو موسوليني، وبالفاشية الإيطالية بقيادة هذا الديكتاتور. عندما أنزله الأنصار من شاحنة تقل جنوداً ألمانياً وهو متنكر بزي جندي ألماني، لم يصدق أحد من الإيطاليين أن حكم الفاشية قد انتهى إلى الأبد. قتلوه وحطموا تماثيله الكثيرة وقضوا على حقبة من تاريخ إيطاليا أراد موسوليني أن يوشحها بالسود، تماماً مثل سواد قمصان أتباعه السوداء وسواد رايته. الفاشية ظاهرة سياسية تركت أثراً عميقاً في جميع جوانب المجتمع، بما في ذلك الثقافة والأدب. وقد حاول الأدب الإيطالي خلال الحقبة الفاشية أن يفهم وأن يحلل، بل أن يبالغ في أحيان كثيرة. وهكذا انساق كثير من المثقفين، ولأسباب مختلفة، وراء المد الفاشي فنظروا له ومجدوا صنائعه وصانعيه.

متجاوزة الزمن، ومع ذلك فإن الهجوم المستمر على الكتب والتعليم لا يزالان شائعين بدرجة مأساوية.

الكتب خطيرة لأنها تعرض واقعاً معقداً لا يمكن حصره ضمن أيديولوجية قائمة على حقائق أو شعارات قليلة، وأحياناً تحظر حتى في الدول الغربية بسبب الإفراط في الحذر، كما هو الحال مع ثقافة الإلغاء. لكن ما الحد الذي تتحول فيه العدالة إلى تعصب؟ في «فهرنهايت 451» يُستبدل الفكر بالرياضة والترفيه واللهو، ويظهر التأکید على أهمية الرياضة أيضاً في النازية التي كانت تطمح إلى القضاء على التفكير بزيادة ساعات التربية البدنية في المدارس وتقليل الساعات الأخرى.

يقدم المؤلف أيضاً تفسيراً إضافياً لتدني إصدار الكتب ومن ثم حظرها. إذ خوفاً من إثارة حساسية فئات من السكان، يبدأ الكتاب بتقليص إنتاجهم وتدني جودة أعمالهم يؤدي إلى انهيار المبيعات والاختفاء الفعلي للأدب. بينما تظهر الروايات الديستوبية الأخرى نظاماً استبدادياً، تظهر هنا أخطار الديمقراطية المنحرفة التي، لحماية نفسها، تلجأ إلى اتخاذ إجراءات تشبه تلك التي تتبعها الأنظمة الديكتاتورية. ومع ذلك، هناك أمل يتجسد في عدد قليل من الأشخاص الذين يحفظون الكتب عن ظهر قلب ليمكنوا في يوم ما من تقديم معرفتهم لخدمة المجتمع.

عن الموت أو الأمور السلبية. هناك مشهد مروع يظهر نتائج تعليم يهدف إلى محو القلق والحزن من الوجود وازدراء الموت، عندما يقود المدرسون الطلاب إلى المستشفيات حيث يتجمع المحتضرون، وهناك يبدأ الأطفال بالسخرية وإهانة المعذبين. إن عدم الشعور بألم الآخرين يُعد من السمات الأساسية لهذه الإنسانية المفرطة في التكنولوجيا التي تُنتج فقط في أنابيب الاختبار، والتي تجعل الكفاءة مبدأها الأساسي إلى حد أنها تستفيد حتى من نظام التخلص من الجثث، حيث تُحرق هذه الجثث لاستخلاص الفوسفور المستخدم في الصناعة. إنه لأمر مثير للربح أن ندرك أن دراسة التاريخ ليست ممنوعة خوفاً من أن يدرك الناس أنهم يعيشون تحت حكم ديكتاتوري؛ بل لأن لا أحد يهتم به، كونه مملاً، ولأن الهدف الوحيد الذي يسعى إليه المجتمع هو الترفيه والتسلية. هناك ازدراء لكل شيء، للعلاقات العاطفية، والرحمة، ولكل شعور إنساني عميق. كما يختفي أيضاً كل شعور ديني.

ينضم الاحتقار إلى مزيج من الإزعاج والفراغ الذي يهيمن على حياة الأفراد، الذين يسعون باستمرار إلى الترفيه الجديد للهروب منه. لا يحتاج النظام إلى استخدام القوة لكسب الاحترام، لأن الرغبة في النضال من أجل فكرة أو مبدأ قد تلاشت تماماً. على أية حال، لا يمكن لهذه المبادئ أن تنمو بين أولئك الذين فقدوا احترامهم لكل شيء.

كتب هكسلي رواية «العالم الجديد» في عام 1932، ومع ذلك فإنها تحتوي بالفعل على كل المساوئ التي ميّزت القرن العشرين.

المستقبل الذي عرضه راي برادبري في رواية «فهرنهايت 451»، يكافح فيه النظام بشدة حرية الفكر، حيث تتولى قوة خاصة هذه المهمة، وهم رجال الإطفاء الذين بدلاً من إخماد الحرائق يشعلون النيران في منازل أولئك الذين يرتكبون أخطر جريمة على الإطلاق، وهي القراءة. تبدو الرقابة وحرق الكتب أموراً بعيدة وزمنية بالنسبة لمجتمع مستقبلي. وحتى محارق النازيين بدت





جوزييه أونغاريتي

للأدب الأخلاقي، المحافظ، والمرتبطة بالجدور»، وهي صفات توافق الذوق الفاشي العام.

الخلاصة هي أنه لا توجد أدلة على انخراط ديليدا في الحزب الفاشي أو كتابة نصوص مؤيدة له، لكنها لم تنتقد النظام أو تشارك في الحركات المناهضة له. لذلك يراها البعض مثالا على «المثقف» التي صممت. كانت ديليدا تركز على مواضيع مثل المعاناة، القدر، الأخلاق، التقاليد، وكانت مهتمة بتصوير عالم جزيرة سردينيا التقليدي. وقد صدر لها أكثر من خمسين رواية، ترجم منها إلى العربية عشر روايات.

جوزييه أونغاريتي أحد أبرز الشعراء الإيطاليين في القرن العشرين، كانت له علاقة معقدة أيضاً ومثيرة للجدل مع الفاشية تتسم بمزيج من الإعجاب والتأييد السياسي ثم الانفصال التدريجي فيما بعد. فقد أبدى أونغاريتي في البداية تأييداً صريحاً للفاشية ووقع على بيان المثقفين الفاشيين. من أقواله: «كانت الفاشية أملاً اعتقدنا أنه سيعيد لإيطاليا الروح والكرامة بعد فوضى ما بعد الحرب». ومع أن أونغاريتي لم يكن شاعراً دعائياً مباشراً فإن قصائده حملت في تلك المرحلة نبرة قومية متحمسة، بل ونزعة في بعض الأحيان نحو تقديس الأمة والبحث عن «خلاص جماعي». لكن أونغاريتي انسحب تدريجياً من الحياة العامة وابتعد عن السياسة وخاصة بعد تصاعد الطابع القمعي للنظام الفاشي. وقد برز أونغاريتي بعد سقوط موسوليني ونهاية الحرب، تأييده السابق بأنه كان «إيماناً ساذجاً بالأمل القومي»، وليس تبنياً للعنف أو العنصرية. كما قال: «لقد كنت أعمى مثل الكثيرين... صدقنا ما لم يكن يستحق التصديق».

أبرز شعره الذي كتبه في أوج تأييده للفاشية فخراً بالأمة الإيطالية، يتناغم مع نظرة الفاشية للدولة: «إيطاليا، يا وطني، أكتشفك من جديد / في النور الذي يكشف العصور...» «وفي اسم إيطاليا / أستعيد صوتي الضائع...» لكنه ندم على مواقفه السابقة فكتب في نقد مبطن لأحلام الفاشية: «كنا

العالمية الأولى وصعود موسوليني فيما بعد. وكان يردّد: «لقد أنقذ الدوتشه (القائد) موسوليني إيطاليا، لكن من سينقذ إيطاليا من منقذها؟».

حاز لويجي بيرانديللو «جائزة نوبل للأدب» عام 1934، وكان له موقف ملتبس من الفاشية وموسوليني، لا يمكن اختصاره بأنه تأييد مطلق أو بأنه معارضة مباشرة، بل كان مزيجاً من الانتهازية، والإعجاب بشخص موسوليني، والانزعاج من الرقابة. في عام 1924، انضم بيرانديللو رسمياً إلى الحزب الفاشي الإيطالي. وأرسل لموسوليني بطاقة العضوية وكتب فيها: «أنا فاشي، أنا فاشي، أنا فاشي». ويُعتقد أن هذا التكرار لم يكن فقط للدعم، بل ربما كان فيه شيء من السخرية أو الإكراه السياسي أيضاً. كان بيرانديللو على كل معجباً بشخصية موسوليني القوية والكاريزمية، وكان يرى فيه رجلاً حاسماً يمكنه السيطرة على الفوضى في إيطاليا. وقال في إحدى المقابلات: «أنا لا أعرف السياسة، ولا أريد أن أعرفها. أعرف فقط أن موسوليني رجل استثنائي». لكن بيرانديللو وبرغم انضمامه إلى الحزب، عانى من مشكلات مع الرقابة الفاشية التي كانت تحذف أحياناً مقاطع من أعماله المسرحية أو ترفض عروضها بسبب مضامين عدت حساسة أو «غير لائقة». وقد حاولت الدعاية الفاشية بعد حصول الأديب على نوبل، تقديم بيرانديللو كرمز «ثقافي» للنظام. لكنه لم يكن مرتاحاً لهذا الاستخدام السياسي لاسمه.

وكانت الكاتبة الإيطالية غراتسيا ديليدا قد حصلت قبل ذلك أيضاً، أي في عام 1926، على «جائزة نوبل للأدب». ورغم أن هذا لم تكن شخصية سياسية بارزة ولم تُعرف بانخراط مباشر في العمل السياسي أو في الحركة الفاشية، فإنها لم تُعارض الخطاب الفاشي ثقافياً، بل جرى استيعابها ضمن آلياته الساعية إلى تقديم صورة براقة أمام العالم عن «العصرية الإيطالية» باستخدام نيلها جائزة نوبل لترويج إيطاليا كمهد للثقافة، برغم أن الجائزة جاءت لأسباب أدبية وشخصية لا سياسية. إلا أن روايات ديليدا اعتُبرت «مثالاً

لقب جوفاني جنتيله بـ «فيلسوف الفاشية» لأنه كان منظرًا بارزاً وكتب كثيراً من النصوص التي دعمت النظام الفاشي في إيطاليا، ومن أهمها ما عرف باسم: «بيان المثقفين الفاشيين»، الذي صدر كردّ على بيان الفيلسوف بينيتو كروتشه بعنوان «بيان المثقفين الليبراليين» الذي دعا إلى الدفاع عن الديمقراطية والحرية الفكرية. قدّم جنتيله الفاشية على أنها نهضة أخلاقية وطنية، وليست مجرد حركة سياسية. ورأى أن الليبرالية أصبحت عاجزة وفارغة ولا معنى لها، وأن الفاشية قد تجاوزتها من أجل بناء «روح جماعية» موحدة. كما دافع عن فكرة تقول إن الزعيم موسوليني يُجسد الأمة كلها، وإن سلطته نابعة من «وحدة الإرادة الشعبية»، لا من صناديق الاقتراع فقط.

غابرييله دانونسيو الكاتب والشاعر الإيطالي المعروف، كان شخصية مثيرة للجدل في الحياة الثقافية والسياسية الإيطالية. كانت علاقته بالكتاتور بينيتو موسوليني معقدة، وتراوح بين الإعجاب والتحفّظ والتنافس، وتأثير دانونسيو

الكبير على موسوليني. إنه «الفنان الإيطالي الفاسق الذي أصبح بطلاً قومياً». وقد بلغت رحلته الأيديولوجية ذروتها في فشل محاولته لإقامة مدينة فاضلة على أساس المثل الفاشية والفنية. لكن هذا المغرور البغيض سرعان ما اكتسب شهرة أدبية، وأثرت لغته التحريضية وشجاعته المتهورّة بعد ذلك في مشاركة إيطاليا في الحرب

لقب جوفاني جنتيله بـ «فيلسوف الفاشية» لأنه كان منظرًا بارزاً وكتب كثيراً من النصوص التي دعمت النظام الفاشي في إيطاليا، ومن أهمها ما عرف باسم: «بيان المثقفين الفاشيين»، الذي صدر كردّ على بيان الفيلسوف بينيتو كروتشه بعنوان «بيان المثقفين الليبراليين» الذي دعا إلى الدفاع عن الديمقراطية والحرية الفكرية.

في بعض الفترات نوعاً من التعاطف أو التعاون، فهم لا ينتمون مباشرة للفاشية، ولم يكونوا من داعميها الحقيقيين.

من أبرز الأعمال الأدبية الإيطالية التي تناولت الديكتاتورية رواية «موسوليني: ابن القرن العشرين» للكاتب الإيطالي أنطونيو سكوراتي.

وهي واحدة من أبرز الروايات التاريخية الوثائقية الحديثة التي تناولت سيرة بينيتو موسوليني وتأسيس الفاشية بأسلوب أدبي روائي يعتمد على الوثائق التاريخية. وهي أيضاً الجزء الأول من ثلاثية عن موسوليني والفاشية، وحازت على أهم الجوائز الأدبية الإيطالية. ترصد الرواية صعود بينيتو موسوليني من شخصية سياسية هامشية إلى قائد الفاشية ورئيس وزراء إيطاليا. وتسلط الضوء على كيف تحول المجتمع الإيطالي من الفوضى والانقسام إلى قبول حكم استبدادي، وكيف استغل موسوليني هذا الوضع بذكاء، عبر التحالفات والمناورات والعنف والإعلام. تسرد الرواية السنوات الأولى من شبابه وبدايات عمله السياسي وتتناول تأسيس عصابات «القمصان السوداء»، واستعمال العنف الممنهج ضد الاشتراكيين والمعارضين. وتظهر الرواية أن موسوليني لم يفرض نفسه بالقوة فقط، بل إن المجتمع الإيطالي -الغاضب، المأزوم، المهزوم بعد الحرب- كان مهياً لتقبل زعيم كهذا، مرآة للقرن العشرين، عنيف، مهووس بالقوة. كما تظهر الرواية أن موسوليني لم يكن ديكتاتوراً فقط بل كان قبل ذلك صحفياً محترفاً. وتسلط الضوء على براعة موسوليني في استخدام الصحافة والدعاية لبناء صورة القائد الفذ، وكيف وظف الصحف والخطابة الجماهيرية لخلق «أسطورة موسوليني» وكيف يصنع الزعيم نفسه عبر الإعلام. إنها رواية تنقب في جذور الاستبداد وتكشف كيف يتحول المجتمع إلى بيئة خصبة لظهور الديكتاتور. إنها تدمج الأدب بالتاريخ في عمل فني مدهش.

لم يتغافل الأدب الإيطالي كذلك حتى عمّن «تكوّع» واستدار من الخلف إلى الأمام، من الفاشية

إلى معاداة الفاشية. أو من ركب الموجة ليكسب منافع قليلة أو كثيرة، تافهة أو بالغة. نجد نماذج كثيرة من هؤلاء في رواية «شارع جيميتو» للكاتب الإيطالي دومينيكو ستارنونه. جاء في الرواية: [...] وكان قد شغل هذا المنصب خلال الفترة الفاشية، وبقي حتى الآن في عمله دون أن يرق له جفن رغم أن موسوليني قد سقط. فأين هي الاعتبارات الجديدة، وأين هم أولئك الرجال الجدد، يا للقذارة. كلام وثرثرة (...) ثم قال له: «أنت على حق يا فيديري. لم يتغير شيء في مدارس الفنون. فما زال يدرس فيها الأوغاد أنفسهم الذين سبق أن دمروا الفنانين الشباب في إيطاليا بلغة الفنون الفاشية الخطابية الفارغة» (...) قبل عشر سنوات فقط كان يمكن له أن يرسم لوحة لموسوليني. أما الآن فهو يهيم برسم لوحة لستالين (...) أخذ أبي الورقة وقرأها فكتشف أنها نوع من مذكرة تقول إن الموقعين أدناه (جينينو كامبو بصفته قائداً، ثم هو، ومن يدري كم غيره من الموقعين) قد استبسوا في الدفاع عن جسر ديلا سانيتا ضد الجيش الألماني خلال الأيام الأربعة الشهيرة. فتمتم أي: «جسر ديلا سانيتا...». قال جينينو: «أجل». فأضاف: «وكنت أنت قائد الثوار...؟». قال جينينو: «أجل». وتساءل أي: «وكنت أنا مقاتلاً بسيطاً...؟». قال جينينو: «أجل»... فنظر إليه في وجهه مباشرة وقال له بصوت عادي: «جينينو، هل تريد أن تعرف شيئاً؟ أنا لا أذكر شيئاً عن هذا الدفاع الباسل عن جسر ديلا سانيتا...». ثم فنجل عينيه فجأة وأتبع قوله بصرخة كالتالي يطلقها مجنون من مجانين مشفى أفرسا: «أذهب إلى الجحيم، أيها السافل القذر! وهل ترى أنني مهرج مثلك؟»، وهكذا فإنه رفض في الحال ترخيصاً حزبياً يشهد بأنه من الأنصار، ومن شأنه أن يفيد بالتأكيد، لو لم يكن -وقد قال ذلك بكل فخر- على ما هو عليه في واقع الأمر: شخصاً لم يسلك أبداً في حياته كلها - ومن الواضح أنه لن يسلك أبداً - سلوك المهرجين السفلة الأقدار...].

تبرز حال «التكويع» أيضاً من خلال شخصية نينو في رواية «التاريخ» من تأليف الكاتبة الشهيرة إلسا مورانت -زوجة ألبرتو مورافيا- وهي من أهم الروايات الإيطالية التي تشير بأصابع الاتهام إلى الفاشية. نينو شاب مراهق يعيش تحولات فكرية وسلوكية ويمثل جيلاً ضائعاً:

إنه مضطرب، غير مستقر، يتأثر بالظروف الاجتماعية والسياسية، ويمر في عدة مراحل من التحول السياسي: فهو ينضم إلى الجيش الإيطالي الفاشي في بداية الرواية متأثراً بصورة «الرجولة» التي روج لها النظام فيرى في الفاشية قوة ونظاماً وهوية وطنية. لكن بمجرد احتكاكه بالحرب والدمار، يبدأ بالتمرد على الأفكار الفاشية ويرى أن الشعارات التي نشأ عليها فارغة، وأن الحرب ليست بطولة بل جحيم. فيغادر الجيش، ويدخل في فترة من الضياع واللا انتماء. ثم ينضم لاحقاً إلى حركة المقاومة الإيطالية ضد الألمان والفاشيين ويحاول أن يكون «بطلاً حقيقياً» بعد أن خُذع

لم يتغافل الأدب الإيطالي كذلك حتى عمّن «تكوّع» واستدار من الخلف إلى الأمام، من الفاشية إلى معاداة الفاشية. أو من ركب الموجة ليكسب منافع قليلة أو كثيرة، تافهة أو بالغة. نجد نماذج كثيرة من هؤلاء في رواية «شارع جيميتو» للكاتب الإيطالي دومينيكو ستارنونه



وهكذا فقد عانى كثير من المثقفين والأدباء في إيطاليا من ذلك النظام السلطوي، فانبروا إلى نقده والتنديد بالعنف السياسي وقمع الحريات، وجريرة ذلك كله على الناس العاديين. كما قاموا بفضح الديكتاتورية الفاشية، وتحليل آثارها العميقة في الفرد والمجتمع. وقد استخدم كثير من الأدباء الإيطاليين الرواية والشعر والمسرح ليواجهوا الاستبداد والقمع وتزييف التاريخ. هذا مما اضطر عدداً من المثقفين إلى مغادرة إيطاليا لتجنب القمع أو لمتابعة نشاطهم، مثل: إنياتسيو سيلونه، إميليو لوسو. بينما تعرض آخرون للعنف المباشر: مثل أنطونيو غرامشي الذي مات في السجن. وببيرو غوبتي الذي فرّ إلى باريس بعد اعتداء فاشي ثم مات هناك. ورغم القمع، فقد استطاع كتاب معارضون مثل: يوجينيو مونتاله وألبرتو مورافيا وكارلو إميليو غادا أن ينشروا أعمالهم، وإن واجهوا كثيراً من التجاهل أو الهجوم النقدي الرسمي. وإذا كان لبعض هؤلاء الكتاب علاقات متأرجحة أو متناقضة مع النظام، وأبدوا





ألبرتو مورافيا أمام مكتبته في بيته في روما مع نبيل رضا المهاني، خلال السبعينيات من القرن الماضي.

ليس في نهاية الأمر سوى جندي... والجنود يقتلون لأنهم مأمورون... وهو ليس عليه ذنب إذا فعل ما يؤمر بفعله... لكن ألا تظن أنهم سيأتون لاعتقالك؟.. أنا على ثقة أن أولئك الذين أعطوك الأوامر سيهربون... بينما تعلق أنت الذي لا دخل لك ولم تفعل سوى ما أملاه عليك الواجب...».

تحتوي رواية «الشوشارية» على إشارات قوية إلى الفاشية وتأثيرها في المجتمع الإيطالي، خاصة خلال فترة الاحتلال النازي لإيطاليا، وتحكي قصة امرأة وابنتها تهربان من روما إلى الريف بحثاً عن الأمان، وتصور معاناة المدنيين الأبرياء في زمن الحرب والقمع، بما في ذلك جرائم العنف والاعتصام والدمار: الفاشية قوة مدمرة أخلاقياً، تهدم الروابط الاجتماعية، وتجعل الناس يعيشون في خوف دائم. تشعر الشخصيات بالاعتذاب والانفصال عن قيم الإنسانية، ويظهر في الرواية أثر القمع والفوضى في نفسية الضحايا، وخصوصاً المرأة التي تمثل الضحية الأساسية. جاء في الرواية:

«قال إن الألمان يفتشون الناس، والفاشيون يعتقلون من يغامر ويمشي في الشارع، والإنكليز يلقون القنابل والأمريكان ينزلون بالمظلات. وهناك الجوع والمجاعة والثورة. وسيشتبك قريباً الألمان والإنكليز في مكان بلدة أهلي بالذات. قال إن هذا ما فهمه من القيادة الألمانية، وأنه جرى إخلاء البلدة وأخذ كل أهلها إلى معسكر اعتقال قرب مدينة فروزينونه. قال أيضاً إن الطرقات لم تعد آمنة بسبب قصف الطائرات التي كانت تنخفض وتقصف الناس ولا تتوقف عن القصف حتى تبعد الجميع. كذلك فإن الطرقات الجبلية لم تعد آمنة لأنها مليئة بالفارين من الجيش وقطاع الطرق الذين كانوا يذبحون الناس لأتفه الأسباب... أنا لا أقول شيئاً، أقول فقط إننا في حرب والمهم في الحرب ألا نعاند من هو أقوى منا. الفاشيون هم اليوم الأقوى، ويجب أن نقف مع الفاشيين. وإذا جاء الإنكليز في الغد فسنقف مع الإنكليز... لقد أنشأه الفاشيون ليصبح فاشياً، لكنه تحول ضد الفاشية، لأنه إنسان حي ويريد أن تكون له

تعيش في قيود داخلية وخارجية وتصبح الرقابة والخوف جزءاً من عقل المواطن. ترصد رواية «اللامبالون» عائلة برجوازية لا تهتم بالقيم ولا السياسة وتمثل اللامبالاة الأخلاقية والسياسية التي مكنت الفاشية من الصعود، أي أنها تشير إلى أن الصمت والانكفاء على الذات شكل من أشكال التواطؤ مع الديكتاتورية. أما في رواية «الاحتقار» فنرى كيف فقد المجتمع الإيطالي البوصلة والكرامة في ظل السلطة، وهكذا ينهار الزواج بسبب الاعتذاب والفراغ الوجودي. كذلك تمثل رواية «الرجل الاعتيادي»، وضع إيطاليا في ظل موسوليني، وتحكي عن شاب إيطالي من الطبقة البرجوازية لا يملك قناعة سياسية حقيقية. ينضم للفاشية فقط ليكون شخصاً «عادياً»، «مقبولاً»، «مطابقاً للمجتمع». أي أنه صورة رمزية للمواطن العادي الذي يخضع للفاشية من أجل الراحة والاندماج، لأنه يريد أن يكون «طبيعياً» مثل الآخرين. لا يسأل بطل الرواية مارشيلو ولا يفكر، بل هو ينفذ فقط. وهكذا فهو يوافق على اغتيال أستاذه السابق (خصم النظام) دون اقتناع، فقط بدافع «الواجب الوطني». وهكذا نرى كيف يصنع النظام الفاشي قتلة مطيعين، رغم أنهم غير متوحشين. مارشيلو يفتقد الهوية، الحب، الإحساس. وتظهر الفاشية كروية للعالم تجعل الفرد فارغاً من الداخل ومفككاً. يرمز مارشيلو للمجتمع الذي يفضل الراحة على الحقيقة، والانتماء على الأخلاق. وتفصح الرواية البرجوازية الإيطالية: لأنها تحافظ على امتيازاتها بالصمت والخضوع. ولا تواجه النظام، بل تتكيف معه وتتواطأ. جاء في الرواية: «لن يصيبوني بأي أذى... كما أنني لم أفعل سوى تنفيذ الأوامر». تردّد هنا لحظة بسبب قرفه من هذا العبارة الشائعة التي قالها، ومع ذلك فقد أنهى حديثه منهكاً: «لم أفعل سوى القيام بواجبي، مثلما يفعل الجنود... تمسكت جوليا بهذه العبارة المهترئة، التي لم تكف في حينه عن تهدئة حتى العميل أورلاندو، فقالت وهي ترفع رأسها، وتمسك بيده وتقبلها بانفعال: «أجل، لقد كنت أفكر وأقول في نفسي: إن مارشيلو

بشعارات كاذبة. لكنّ نينو لم يكن ثورياً من البداية، بل شاب يبحث عن معنى وانتماء في زمن لا معنى له. لقد شكّلت رواية «التاريخ» صدمة عند صدورها، لأنها قدمت رؤية مغايرة «للتاريخ الوطن» وسلّطت الضوء على النساء والفقراء كأبطال حقيقيين في وجه الحروب.

ألبرتو مورافيا (1907-1990) كاتب بارز عاش وكتب في ظل الرقابة الفاشية، لكنه قاومها بأسلوب ذكي وعميق. وكان من أوائل الكتاب الذين انتقدوها بطريقة غير مباشرة في فترة كان فيها النقد العلني ممنوعاً، وقد مُنع من الكتابة في الصحف إلا تحت اسم مستعار، قبل أن يمنع أيضاً من الكتابة ومن إصدار أي كتاب كان، وكذلك من كتابة الأفلام والعمل للسينما الذي كان يكتسب منه رزقه. أخبروه بعد ذلك أن اسمه كان بين المطلوبين، فاضطر إلى الفرار مع زوجته إلسا مورانتة ليعيشا في كوخ منعزل بين الفلاحين والنازحين: «كانت هذه تجربتي المهمة الثانية بعد تجربة المرض، حيث عشت هناك لتسعة أشهر». عاد مورافيا بعدها إلى روما مع دخول القوات الأميركية إليها. ركّز

مورافيا في رواياته الكثيرة على العجز الوجودي، اللامبالاة، والفراغ الأخلاقي. وكان يرى أن الفاشية تنتشر حيث ينسحب الضمير الفردي، فعزّاه من خلال نقد العقلية الاعتباطية الممثلة التي جعلت منها نظاماً قائماً على القمع النفسي والفكري وقادراً على تدمير الإنسان من داخل نفسه، ممّا يجعل الشخصيات



ألبرتو مورافيا كاتب بارز عاش وكتب في ظل الرقابة الفاشية، لكنه قاومها بأسلوب ذكي وعميق. وكان من أوائل الكتاب الذين انتقدوها بطريقة غير مباشرة في فترة كان فيها النقد العلني ممنوعاً، وقد مُنع من الكتابة في الصحف إلا تحت اسم مستعار





شيزاره بافيسه

Cesare Pavese

على ما لم نفعله». وهي عبارة أولها البعض على أنها نقد ضمنى لعدم مقاومته للفاشية، واعتراف بالذنب الفردي والجماعي بعد الحرب. وهذا ما قاله بوضوح أشد في رواية «البيت على الهضبة»: «قد تغفر كل الأشياء، إلا الصمت حين يجب أن يُقال شيء ما». وفي إدانة ساخرة صارخة للحرب التي جاءت كنتيجة مباشرة للفاشية الإيطالية ودعايتها البطولية الزائفة، يقول بافيسه في «حوار مع ليو»: «علّمنا الحرب أن نعيش كالحوانات، ثم تطلب منا أن نموت كالأبطال».

كتبت المقالة عن مقدمات كتب من ترجمتي فضلاً عن مواقع إنترنت، وحوارات مع مواقع ذكاء اصطناعي حول مواضيع البحث.

من كبار الكتّاب الإيطاليين الذين ذاقوا وبال الفاشية الروائي والشاعر شيزاره بافيسه، فقد حكم عليه بالنفي ثلاث سنوات إلى بلدة نائية، وبرغم أن الحكم خُفّض بعدها إلى سنة واحدة، فإن المنفى أثر تأثيراً ملحوظاً في شخصية الكاتب الغريبة والمعقدة في الأساس. وبرغم أن شيزاره بافيسه لم يكن أديباً دعائياً أو أيديولوجياً، ولا نجد في أدبه أي هجوم مباشر ضد الفاشية، فإنه كان يشير إلى آثار الفاشية بطريقة باطنية، رمزية، وشخصية تعكس معاناة الإنسان في ظل القمع والعزلة والخراب ممّا خلفته تلك الحقبة. وهكذا تتضح في رواياته وقصائده مواضيع تصف الاغتراب النفسي والعزلة وصراع الفرد مع النظام والقيم المجتمعية الفاسدة والمأساة الإنسانية في زمن القمع والبحث عن الهوية وسط الفوضى التاريخية. كانت أشعاره كلّها مظلمة بحال اختناق وجودي، ناتج عن تجربة الحكم الفاشي والحرب. ويمكن أن تُقرأ كتأملات ضد الفاشية، وإن هو لم يذكر هذا صراحة. فقصيدة «سيأتي الموت»؛ وهي من آخر القصائد التي كتبها قبل انتحاره، ترمز على ما قيل عن الموت وقد تلبّس بوجه مألوف، ربّما كان وجه النظام أو الخوف أو العار. عيناه هما عينا الحبيبة أو الدولة التي تراقب وتخفق:

«سيأتي الموت،

عيناه عيناك

هذا الموت الذي يرافقنا

صباح مساء،

أرقاً أصم،

كأنه عصّة ندم قديمة

أو عادة حمقاء.

عيناك ستكونان كلمة جوفاء،

صرخة مكبوتة،

صمتاً».

وكتب بافيسه في يوميات «مهنة العيش»: «لن نحاسب على ما فعلناه فقط، بل أيضاً

القرن العشرين. كتبت الرواية في ذروة العهد الفاشي والنازي. لكنّ النسخة الإيطالية المنقّحة لم تر النور إلا بعد الحرب عام 1955، إذ سبقتها طبعة إنجليزية وألمانية وأخرى إيطالية في سويسرا. وهي تحكي عن عودة مثقف شاب ذي أصول برجوازية كان قد هجر بلده وعانق إيديولوجية ثورية وأنكر إيمانه. غدّ البحث خارج موطنه عن شيء يختلف عن نبذ وخبز أرضه. لكن ها هو الآن هنا وقد عاد من الخارج وأصبح معرّضاً للخطر لأنّ النظام السياسي لا يتسامح مع وجود محرّضين مارقين. يقول سيلونه على هامش الترجمة الأميركية لـ «نبذ وخبز»: لقد كتبتها «من فيض القلب»، ومباشرة بعد الاحتلال الفاشي للحبشة وخلال محاكمات موسكو الكبيرة التي دبرها ستالين من أجل القضاء على آخر بقايا المعارضة. وكان من الصعب تخيل مصادفة أشدّ كآبة تتوازي فيها أحداث سلبية عديدة. إنّ السلوك غير الإنساني الذي ميّز الجنرال غراتسياني في تعامله مع المقاتلين والمدنيين الإثيوبيين، وابتهاج كثير من الإيطاليين لتوسّع الامبراطورية، وسلبية أكثرية الشعب، وعجز مناهضي الفاشية، كانت أخباراً تملؤني بشعور من الخزي العميق. يضاف إلى ذلك الرعب والاشمئزاز من كوني قد خدمت خلال سنوات شبابي المثلث الثورية التي ظهر أنّها ليست إلا «فاشية حمراء» بعدما أخذت شكلها الستاليني.

كارلو سيلونه
(1906-1988)

كاتب إيطالي معاصر ومقاوم للفاشية. تحتوي رواية «نبذ وخبز» بالفعل على إشارات واضحة إلى الفاشية وتأثيرها في المجتمع الإيطالي في منتصف القرن العشرين. كتبت الرواية في ذروة العهد الفاشي والنازي. لكنّ النسخة الإيطالية المنقّحة لم تر النور إلا بعد الحرب عام 1955، إذ سبقتها طبعة إنكليزية وألمانية وأخرى إيطالية في سويسرا.

إينياتسو سيلونه

تستمع باحترام وتقدير إلى كلام ولي ألمانيا الجديدة الكبير؟». قلت بجفاء: «لا يهمني أن أستمع إليه». «لا يهتمك الاستماع إلى نائب الإله؟». «أفضل البقاء هنا». «إذا لست فاشياً مثل كثير من أبناء جلدتك؟». «لا، لست فاشياً». «هل أنت مثلاً معاد للفاشية؟». ترددت لحظة ثم فسرت موقفى: «إذا كان صحيحاً، كما أظنّ أنه صحيح، أنّ الفاشية هي نظام جماهيري شمولي، فأنا معاد للفاشية».

إينياتسو سيلونه كاتب إيطالي معاصر ومقاوم للفاشية. تحتوي رواية «نبذ وخبز» بالفعل على إشارات واضحة إلى الفاشية وتأثيرها على المجتمع الإيطالي في منتصف القرن العشرين. كتبت الرواية في ذروة العهد الفاشي والنازي. لكنّ النسخة الإيطالية المنقّحة لم تر النور إلا بعد الحرب عام 1955، إذ سبقتها طبعة إنكليزية وألمانية وأخرى إيطالية في سويسرا.

ماكيافيلي: "قانون الضرورة واستخدام البشر في السياسة"

■ والوفي رزاق بيندا، وأوستاش روجيه كوفي أدانهوم (جامعة أبومي-كلافي-بنين)

■ ترجمة بتصرف: أ. د. زبيدة القاضي - مترجمة وأستاذة جامعية من سورية

(نيقولا ماكيافيلي) Niccolò Machiavelli 1469-1527

ولد وتوفي في فلورنسا، كان مفكراً وفيلسوفاً سياسياً إيطالياً إبان عصر النهضة. يعدّ مؤسس علم السياسة الحديث، ومؤسس التنظير السياسي الواقعي الذي أصبح بعدُ عصب دراسات العلم السياسي.

اشتهر بكتابه «الأمير» الذي نُشر بعد وفاته، وقدم فيه تحليلاً واقعياً للسلطة والسياسة، وركز على تحليل الواقع السياسي كما هو بدلاً من تقديمه مثالية، وأراد منه تقديم نصائح لحاكم، وأيد فيه فكرة أن «ما هو مفيد فهو ضروري» التي كانت صورة مبكرة للنفعية والواقعية السياسية. لاقت نظرياته اهتماماً كبيراً في القرن العشرين.

مقدمة

يعدّ ماكيافيلي بنظر الجمهور الواسع مفكراً غادراً، ومدافعاً عن غياب الأخلاقية السياسية. فبالاستناد إلى الصيغ الصادمة قليلاً التي تنتشر في كتاب «الأمير»، وإلى حد ما في نقاشات حول العقد الأول من تيتوس-ليفوس، من المستحيل تقريباً مقاومة إغواء الاتفاق مع ل. شتراوس الذي يرى أن «عدّ ماكيافيلي رسول الشر يتعلّق برأي بسيط وراسخ في التقاليد».

وواقع الأمر إن شتراوس يؤسّس حجّته على الأسلوب التحريري لماكيافيلي. فإذا كنا مهتمّين قليلاً بالمنطق الضمني لكتابات، علينا أن نقرّ بضخامة الهوة بين الأفكار المطروحة في أعماله، وتأويلاتها. صحيح أن المنطق المبرهن لماكيافيلي مبنيّ على هذه المسلمة: بدافع الضرورة، البشر مطالبون بالقيام بأشياء معاكسة لما يمليه عليهم العقل، والقيم الأخلاقية.

إذاً لا يمكننا أن ندعو بالفضيلة «كون الإنسان يقتل مواطنيه، ويخون أصدقاءه، ويكون من دون إيمان، ولا شفقة، ولا دين...». من هذا المنظور، يبدو لنا من المفيد إلى حد كبير المساهمة في جعل القراء يفهمون العلاقة التي يقيمها ماكيافيلي بين الضرورة واستخدام الشر في السياسة.

لنتساءل ما الذي يؤسّس، ويجب أن يؤسّس لاستخدام الشر الذي يوصي به ماكيافيلي الأمراء؟ هل يمكن للأمير أن ينجح بحماية عظمة الدولة، وضمانها، بالتخلي عن الوسائل غير الأخلاقية؟ هل يبيح الحفاظ على الخير العام للأمير أن يتملّص من احترام القيم الأخلاقية؟

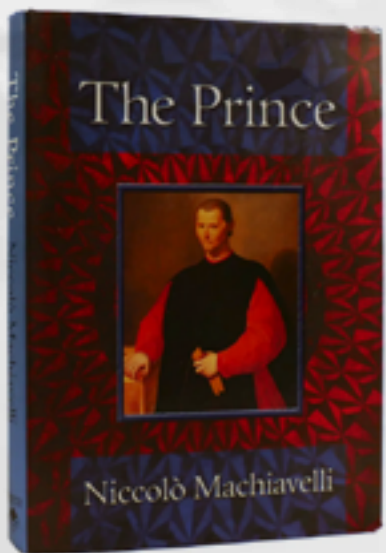
تدعونا الإجابة عن هذه التساؤلات لتقديم أثر الضرورة في تصرّف الأمراء والحكام السياسيين؛ سيكون المقصود إذاً إظهار الطريقة التي يجب أن يستخدم فيها رجال السياسة الحيلة، من ناحية، وبيان المكانة التي يجب أن تشغلها القيم الأخلاقية في السياسة، من ناحية أخرى. ستنتهي فكرتنا حول هذه المسألة بعرض السلوك الذي يتطلّب، برأي ماكيافيلي، الحفاظ على الخير المشترك أو عظمة الدولة.

قانون الضرورة في السياسة

ضرورة استخدام الحيلة في السياسة

كي نفهم ماكيافيلي، يجب ألا يغيب عن ذهننا أن هدفه الأساس، عند كتابة أعماله السياسية، كان العمل على شفاء إيطاليا من الفساد السياسي الذي استفحل في ذلك الوقت. كان يريد إذاً إعادة مجد روما، وأن يستحضر صورة مدينة يقودها أفضل الناس وأكثرهم حكمة، وذلك من أجل تعليم المحدثين، وإصلاحهم الفكري والأخلاقي. وللوصول إلى ذلك، لجأ إلى التاريخ السياسي للعصر القديم الإغريقي-الروماني. يُمكننا أن نستخلص من هذا التاريخ أن للسياسة قواعد قد يقود عدم مراعاتها إلى فشل الأمير، وخاصة إلى دمار الدولة.

واقع الأمر، يرى ماكيافيلي أن أخذ السلطة، والمحافظة عليها يفرض أحياناً إجراءات خارقة، يفرضها قانون الضرورة. وإذاً على كل أمير يريد حماية دولته ودوام سلطته أن يكون طموحاً، وجريئاً، وذو بصيرة، بحيث يقيم إستراتيجيات ملائمة ومنطقية تسمح له بأن يبقى وحده سيّد اللعبة السياسية. وللوصول إلى ذلك، يمكنه أن يختار من بين



عدة إمكانيات. فمن استخدام القوة إلى السيطرة على أعدائه بالحيلة، على الأمير أن يجرب كل شيء، بطريقة مدروسة.

لقد فهم ماكيافيلي من قراءاته، ومن ملاحظاته للأحداث الاجتماعية-السياسية، أن البشر بطبعهم أشرار، ومتقلبون، وماكرون، ومنافقون، وخاضعون لمصالحهم الأنانية. وكما يقول نيتشه بعده، الإنسان «حيوان معقد، وكاذب، ومصطنع، وعصي عن الفهم، يجعله احتياله، ودهاؤه، أكثر من قوته، مربعاً مقارنة بالحيوانات الأخرى...». في ظل هذه الظروف، لا يمكن للقوة وحدها أن تكون ذات عون كبير للأمير. إذ تلزمه حتماً حيل أخرى أكثر دقة، وأكثر فاعلية. فحيث تُحقق القوة، كما يشير ماكيافيلي، الحيلة تنجح بامتياز.

هكذا يرى ماكيافيلي أن الاحتيال في السياسة أساسي، ويجب أن يتقدم على القوة. وقد قاده اهتمامه بتوضيح موقفه حول موضوع تفوق الحيلة على القوة، إلى استخدام أمثلة طالما قدمها له التاريخ السياسي. وحدهم الأمراء الذين يستخدمون الكذب والحيلة استخداماً جيداً، قادرون على الحفاظ على سلطتهم، والنجاح فيها.

من الضروري أن يكون الحاكم متلوّناً، على طريقة البشر الذي يحكمهم؛ لا أن يكون فاضلاً دائماً. ففي حالة الضرورة، يمكنه أن ينتهك المبادئ الأخلاقية الكبرى، والدين، «فالضرورة لا تعرف قط القانون، لا التشريعي ولا الأخلاقي (...) وهي تكبح كل قانون، وتتطلب ارتكاب الشر الأقصى في الحالات القصوى». أمام الضرورة، لا يوجد خيار مطلقاً، لأنها تشكّل بحسب «الضغط، والعنف، العقبة التي تعارض الاندفاع والخيار الحر». إذ لا يمكنها أن تكون إلا معاكسة للمنطق المبرهن الذي يؤسس الخيار الحر للبشر. لقد تبنّى ماكيافيلي وجهة النظر هذه لأرسطو، لدرجة أنه يؤكد أن الضرورة توجه البشر، في أغلب الأحيان، نحو أهداف لا

يمكن للعقل أن يقودهم إليها.

بدافع الضرورة، يبدو أن البشر يملكون الحق في العنف تجاه الآخر. فيصبح العنف هكذا ما تسميه الفيلسوفة الألمانية، بالتصريف ما «قبل-السياسي» الذي يهيئ البشر للتحرر من ضغوط الحياة.

الضرورة والقيم الأخلاقية في السياسة

وبما أن البشر بطبيعتهم متقلبون، ومتذبذبون، وراغبون دائماً أن تحترم حكوماتهم أملاكهم، وعائلاتهم، وشرعهم؛ ينبغي، برأي ماكيافيلي، أن يبدو الحاكم وكأنه يمتلك ميزات أخلاقية، مثل: الشفقة، والنزاهة، والإنسانية، والوفاء، والتقوى، بغية استخدامهما، أو تجنبهما عند الحاجة. قد يجنبه ذلك كره الشعب، ويعطيه الفرصة للحفاظ على نفوذه أطول وقت ممكن. حول هذه النقطة المحددة «كان ماكيافيلي محقاً، إذ يجب أن يمتلك الحاكم قيمة؛ لكن ذلك لا يكفي، وحتى من الخطر التوقف عند ذلك». بهذا المعنى، لا يمكن لرجل السياسة أن يراعي الإيمان، عندما تنقلب هذه المراعاة ضده، وعندما تكون الأسباب التي جعلته يقطع وعداً لم تعد موجودة.

على رجل السياسة أن يستعمل مبادئ دينية أو أخلاقية عندما تكون مفيدة له، كما لدولته. في الحالة المعاكسة، عليه أن يمتنع عن ذلك. لقد فهم ألكسندر السادس ذلك جيداً، إذ اضطر لخداع الناس، في كل مرة دفعته الظروف لذلك. يدعو ماكيافيلي الحكام السياسيين إلى التأقلم مع الظروف الآتية، ومع المرونة المطلقة في التصرفات؛ والخاتمة التي يستخلصها من ذلك محدّدة جداً: فعندما لا يغيّر الحاكم السياسي طريقته في العمل «وفق ما تقوده رياح القدر، وتحولات الأشياء»، سوف يضيع حتماً.

يرى ماكيافيلي هكذا أن الاحتيال في السياسة أساسي، ويجب أن يتقدم على القوة. يبدو أن ماكيافيلي هكذا، يشرّع الشرّ في السياسة. ويقتنع أكثر، جعل من نفسه تلميذاً لشيخرون وأكزينوفون وبلوتارك، الذين عُرفوا بالمهارة

في استعمال الأساطير لنشر أفكارهم. وواقع الأمر، إن ماكيافيلي، في الفصل الثامن عشر من كتابه «الأمير»، شعر بالحاجة لاستعمال الأسطورة لدعم أقواله، فاختر أسطورة أخيل لشيخرون. لقد تربّى أخيل على يد معلمه على القوة والحيلة. باستخدام هذه الأسطورة، أراد ماكيافيلي أن يبيّن أن من الضروري للحاكم السياسي، أن يتصرف مثل الحيوان، مع كونه إنساناً. إن خاصية الإنسان أن يحارب بانتظام مع القوانين بشرف وإخلاص. أما الحيوان، فله خاصية المحاربة بالقوة والحيلة. إذاً هاتان الطريقتان متكاملتان. وهكذا، ينبغي على الأمير أن يختار تصرف الثعلب وتصرف الأسد؛ فالأسد يوحى له بالقوة، والثعلب بالحيلة.

كما ينبغي عليه أن يكون، في بعض الأوقات، طاغية، كي يبعد عن طريقه أولئك الذين قد يحسدونه على نفوذه. قد يكون «من المستحيل على الأمير (...) أن يفلت من اسم طاغية». لكن الطغيان المقصود هنا يبدو مشروعاً ومفيداً، لأن الضرورة هي التي تمليه، وباعثه هو الرغبة الوحيدة في الحفاظ على سيادة الدولة وعظمتها. وقد لفت ماكيافيلي الأنظار إلى أن الدكتاتورية في العصور القديمة، عندما نظمتها القوانين، لا الأفراد، أنتجت منافع كبرى. وكما أشار ميخائيل أونفراي في بعض الأحيان، «يولد الأسوأ الأفضل: وهكذا فإن الموت يُنتج حيوات أخرى، والهدم يتيح الفرصة للصون، ومن العدم حتى ينبثق الوجود».

ولأن البشر، بحكم الطموح الضارّ الذي يميّزون به، متكبرون، وجشعون، ومخادعون، ومنافقون خاصة، وظالمون، وطائشون، ومتوحّشون، فهم لا يفعلون الخير، ولا يطيعون إلا بدافع الإكراه. بهذا المعنى، من الإجباري تقريباً لأي مصلح في دولة ما، أن يستعمل وسائل غير عادية، لا سيما عندما تكون الوسائل العادية، ليس فقط غير كافية، بل إنها تضرّ بصحة الدولة. إذاً ينبغي «اللجوء إلى وسائل

خارقة، وإلى العنف، وإلى السلاح: ينبغي قبل كل شيء أن يصبح المصلح الحاكم المطلق للدولة، وأن يستطيع التصرف بها كما يشاء».

ولرفع أي التباس حول تصوّره للعنف، يؤكد ماكيافيلي أنه «ليس علينا أن ندين العنف الذي يصلح، بل العنف الذي يهدم». ينبغي للأمير ألا يحيد عن الأفعال غير الأخلاقية أو غير المألوفة، عندما تؤدي إلى رفاء الدولة. يمكننا تماماً أن نستعمل رذيلة ما من أجل استعادة الفضيلة، وأن نستعمل الشر من أجل إقامة الخير. ولكن بدعمه لموقف كهذا، لا يشيد ماكيافيلي الشر، على نحو منتظم، بوصفه مبدأً سياسياً. فهو، باقتراحه الشر، يطالب بأن يعرف الأمير كيف «يدخل إلى الشر عند الضرورة، شريطة أن يخرج منه». إذاً إنه الاستعمال الذكي الذي يدعو ماكيافيلي الأمراء إليه. وهكذا، «فإن أميراً ما، لاسيما إذا كان جديداً، لا يمكنه أن يراعي الأخلاق لأنه على الأغلب، عند ضرورة الحفاظ على الدولة، يكون مضطراً للعمل ضد الإيمان، وضد الرحمة، وضد الإنسانية، وضد الدين». لأن الضرورة تقود التصرفات السياسية، وهي «لا تسمح فقط بارتكاب انتهاكات، بل تملي على الحاكم أن يرتكب جرائم». من أجل الحفاظ على حياته، ولرفاء وطنه، ورفاهية الشعب. في هذه الشروط، إن الاهتمام بالحفاظ على الدولة، يمكن أن يدفع الأمير إلى تجاهل الشفقة، والإيمان، والوفاء، والشرف. ينبغي عليه بالأحرى، بحسب أقوال ماكيافيلي، أن يظهر وكأنه يمتلكها. لكن من الضروري، في بعض الأحيان، أن ينتهك القيم الأخلاقية والدينية، أي أن يلجأ للاحتيال، والعنف، والطغيان؛ باختصار، إلى الأفعال الشائنة التي يرفضها كل عقل متدين أو موسوم بالإنسانية. وهو يذكر مثال النبي موسى الذي «كان مضطراً، من أجل تأمين مراعاة قوانينه ومؤسسته، لأن يهلك عدة أشخاص كانوا يعارضون

ولرفع أي التباس حول تصوّره للعنف، يؤكد ماكيافيلي أنه «ليس علينا أن ندين العنف الذي يصلح، بل العنف الذي يهدم».

مشاريعه». على الرغم من المعارضة، كان إصراره على ألا يخيب ظنّ الرب، وأن يصبح خالداً في التاريخ، فلجأ إلى استعمال وسائل غير إنسانية أحياناً، عندما لم تعد نيته الحسنة فاعلة.

إذا حصل أن اضطرت الدولة إلى ممارسة العنف على مواطنيها، أو على أولئك الذين يقاومونها، أي أنهم يعملون على زعزعة حكمهم، فذلك بدافع الضرورة. كذلك، تُبرم بعض التحالفات السياسية، التي يرى بعضهم أنها ضدّ الطبيعة. فليس بطبيعية خاطر، استسلمت الدول للحروب، منذ العصور القديمة حتى الحربين العالميتين، وتبادل بعضها الخيانة مع بعضها الآخر. إذاً يمكننا أن نقول، باسم الإنسانية المفترضة، والسلام المزعوم، ليس من الجيد دائماً أن نرفض شنّ حرب أو خيانة حلفاء. إن ضرورة الدفاع عن النفس، والدفاع عن الوطن تجبر الحكام على ذلك. كذلك، فإن «ضرورة التملك وضرورة الغزو مسجلتان ضمن ضرورة البقاء؛ وضرورة القوة وضرورة المجد، ضمن ضرورة السلام».

السياسة: الشر والخير العام

ماكيافيلي مرتبط بشدة بالخير العام. ولهذا فإن كلّ ما يوصي به مما يتعلق بالوسائل غير الأخلاقية لا يرمي إلا للمنفعة العامة. إن أعمال أمير صالح، وإن كانت غير أخلاقية، ينبغي ألا يكون لها هدف سوى الخير العام. بهذا المعنى، وبمقياس هدف الأعمال، ينبغي أن تُفهم الوسائل التي استخدمها، أو تدان. إذ تزول قسوته وإخلاله بالأخلاق، إذا كان يسعى للحفاظ على الخير العام.

باعتماده موقفاً كهذا، كاتب الأمير مقتنع بأن الخير يمكن أن ينتج عن الشر، والنظام عن الفوضى، والسلام عن العنف. ثمة في المنطق الماكيافيلي، كما يقول ل. التوسير، «قانون ضمني في العنف نفسه، يوصي باستعمال العنف أو يمنعه؛ فوحده العنف الإيجابي، والبناء مقبول، لا العنف الهدام، والسلبى». وهذا ما يثبت أن الشر عند ماكيافيلي ليس مُداناً على نحو مطلق. والديكتاتورية، كما يؤكد ر. سبارلينغ، (...) تشكّل حلاً. ويمثّل الشر،

ضمن هذا المنطق، «شحنة مفيدة في الحالة الطارئة». وبهذا، فإن «الخير العام في المنظور الماكيافيلي، سيكون بالأحرى مرادفاً للشر العام».

ولأن ماكيافيلي غير مرتبط سوى بالمظاهر الإيجابية للأشياء، فهو لا يوصي باستخدام الشر إلا إذا كان هذا يساعد على الحفاظ على الخير العام، وغيّره. فنحن، في واقع الأمر، نحمر الحديد، ونضربه، قبل أن نحصل منه على الشكل المرغوب. كذلك فلخير طفل ما، قد يكون بوسعنا أن نكذب عليه، أو حتى أن نؤلمه؛ لأننا نريد حقاً أن نجعل منه مواطناً صالحاً.

كذلك أمر المواطنين في علاقاتهم مع الدولة؛ فردود الأفعال النشطة للمواطنين المحدثين تجاه الحكومات المحكومة بالضعف، أو «غير القادرة» على الإدارة الجيدة، والدعوات المتكررة لإقالة حكام تلك الحكومات، تشكّل الدليل على أن البشر لا يسمعون بتساهل حكامهم. وهم يفعلون ذلك بدافع حسّ الدفاع عن خلاص الدولة. الخلاص الذي يتطلب أحياناً بعض التصرفات غير الأخلاقية.

خلاص الدولة واللا أخلاقية السياسية

إن حاجة ماكيافيلي حول استعمال الشر تؤدي أساساً إلى ما ندعوه بـ «داعي المصلحة العليا». وهو يجبر الحكام في أغلب الأحيان على تصرفات تعدّ نذلة، لكنها مفيدة



ماكيافيلي مرتبط بشدة بالخير العام. ولهذا فإن كلّ ما يوصي به مما يتعلق بالوسائل غير الأخلاقية لا يرمي إلا للمنفعة العامة. إن أعمال أمير صالح، وإن كانت غير أخلاقية، ينبغي ألا يكون لها هدف سوى الخير العام. بهذا المعنى، وبمقياس هدف الأعمال، ينبغي أن تُفهم الوسائل التي استخدمها، أو تدان.



جداً لرفاء الدولة. يرى ل. كوزينيه أن ماكيافيلي كتب الأمير كي يوجّه الأمير المخلص، وكي «يقوده إلى الميدان، وإن كان ذلك عبر درب وعرة، ومحفوفة بالجثث. إذ لا تهمّ طبيعة الطريق، مادام يؤدي إلى هدف نبيل».

في هذا المنطق المتشدد، يلفت ماكيافيلي النظر إلى أن أي أمير مدعو لأن يتفكر في خلاص الوطن، و«ينبغي ألا يوقفه أي اعتبار للعدالة أو الظلم، للإنسانية أو الوحشية، للخجل أو المجد. فالنقطة الأساسية التي يجب أن تتغلّب على النقاط الأخرى كلّها، هي ضمان خلاصه وحيّته». إذ لا تهم الوسيلة، الغاية هي الأساس.

يتميز ماكيافيلي بهذه الفكرة، بحيث يمكننا أن نلخص أفكاره بهذه الصيغة المقتضبة، وبشكل حكمة: «الغاية تبرّر الوسيلة». إنها تُستعمل على الأغلب، ودائماً تقريباً كي تلخص ما يسميه الرأي العام بالفكر السياسي لماكيافيلي. وواقع الأمر، إن هذه الصيغة ذُكرت، واستُثمرت في تنفيذ مهام غدارة ونذلة من أجل تحقيق هدف فردي. وهذا يطرح مشكلة العلاقة بين الغاية والوسيلة، فإذا كان صحيحاً أننا نبحث لأنفسنا عن وسائل، تتناسب مع الهدف، أو النتيجة السياسية المستهدفة، من الصحيح بالقدر نفسه أن الوسائل هي التي تحكم النتيجة. من المؤكد أن الوسائل إذا كانت جيدة، ستكون النتيجة كذلك. والعكس ينتج عندما تكون الوسائل سيئة، أو سيئة الاختيار. فكلّ شيء يحثّ على التفكير أن الغاية، أي النتيجة تُقرأ في الوسائل؛ والنهاية في البداية، والمستقبل في الحاضر. كذلك، تدخل في هذا المنطق مشاريع الحياة، والتخطيطات المتعددة في السياسة، كما في المجالات الأخرى للنشاط الإنساني.

كذلك، إذا كان علينا أن نقرّ بأن الغاية تبرّر الوسائل، فتلك الفكرة ليست بانتظام خاتمة ماكيافيلي. وتلخيص فكره السياسي بهذه المقولة يعني فهم موقفه على نحو منحرف. وللمساهمة في فهم أفضل للمنطق الماكيافيلي، من الأفضل أن نحدد الأشياء ضمن سياقها، بدلاً من أن نقوم

بالتنظير. وواقع الأمر، نجد الفصل التاسع من الكتاب الأول من نقاشات حول العقد الأول من تيتوس-ليفوس، الذي عنوانه «يجب أن يكون المرء وحيداً من أجل تأسيس جمهورية، أو من أجل إصلاحها كاملة».

يتمتع هذا العنوان بإحساء كبير، ويترجم جيداً قناعة ماكيافيلي حول تشكيل جمهورية ما، أو إقامة القوانين. طرح الكاتب في واقع الأمر قضية العلاقة بين حادثة القتل التي كان رومولوس مذنباً فيها، وتأسيس روما التي حققت مجداً لا مثيل له للمدينة القديمة. لا شيء أكثر عادية من إدانة جريمة قتل، هي قتل أخ. واليوم أكثر من أمس، سنقول باسم حقوق الإنسان، إن لا شيء يعادل الحياة الإنسانية. ولكن، بعكس كل انتظار، لم يدن ماكيافيلي رومولوس لأنه ارتكب جريمة قتل أخيه، إذ طلب منا أن نأخذ بالحسبان الهدف المنشود من أحكام العاهل الروماني. فبهذا الفعل، لم يهدف رومولوس إلى تحقيق مصالحه الشخصية، بل منح روما تأسيساً موثوقاً، هو مصدر عظمتها. ليرجع إلى ذلك الكتاب كي ندرك على نحو أفضل موقف ماكيافيلي من هذا الموضوع. إذ نقرأ في الفصل التاسع، بالتحديد أن: «(...) ما نتطّلّع إليه هو أنه في اللحظة التي يتهمه فيها الحدث، يمكن للنتيجة أن تعذره، فإذا كانت النتيجة حسنة، هو مبرراً، وهذه حالة رومولوس (...) سيكون للمشرّع ما يكفي من الحكمة والفضيلة كي لا يترك السلطة التي أخذها على عاتقه إرثاً للأخريين».

من هذا المقطع، تنتج الصيغة الشعائرية «الغاية تبرّر الوسيلة»، لكن ماكيافيلي، بإشارته إلى براءة رومولوس، لا يريد بالتأكيد أن يعني أن الغاية تبرّر الوسيلة. فالتبرير يعني جعل الأمر عادلاً، والغدر ليس في أي حال من الأحوال مرادفاً للتبرير. فنحن عندما نعذر رجلاً ما لأننا نفهم مسعاه ونتيجته، كأننا نريد القول إن بعض الشرور مفيدة أحياناً، وضرورية. وعلى الرغم من أن مسعى ما معذور، مهما كانت نتائجه، لن يكون مبرراً إذا كان غير أخلاقياً.

علينا أن نؤكد أن الأقوال التي يتلفظ بها ماكيافيلي حول موضوع الوسائل والغاية السياسية، لا تتعد مع ذلك عما من المناسب أن نسميه بالتقاليد الرومانية. وقد استُخدمت في روما القديمة في حالات الفساد. كأننا عندما نقرّ بأنه يجب أحياناً أن نهدم كي نبني على نحو أفضل. والذي يطلب أن يهدم أحياناً كي يبني أفضل، ليس مدافعاً عن الهدم. كذلك الأمر بالنسبة إلى الذي يقترح أن يتمكن الأمير من استعمال الشر، أو العنف، من أجل خير المدينة. لكن ذلك لا ينبغي أن



يدعونا إلى تنصيب الشر مبدأً سياسياً. فماكيافيلي، كما يقول م. ميرلو-بونتي: «لا يطلب أن نحكم بالردائل، والكذب، والإرهاب، والاحتياط، بل يحاول أن يعرف الفضيلة السياسية...».

كل هذه الأقاويل التي تلامس الغدر، لا تسجل إذاً إلا في إطار محدّد للدفاع عن الوطن.

من الناحية الضمنية إذاً، فإن موقف ماكيافيلي حول موضوع استعمال الشر في السياسة ولّد نظرية «داعي المصلحة العليا» التي تبدو، خاصة في أيامنا هذه، مقبولة باسم الخير العام، أو خلاص الدولة. وتقوم هذه النظرية على «استعمال الشر

مصادر المؤثرات الجيدة، واستخدام الإخفاء الذي يبطن هذا الاستعمال (...).» ليس إذاً من الغاية تُقرأ الوسائل وتُبرّر، بل على العكس، يختار الأمير وسائله وفق الغاية التي ينشدها. وهذه الغاية ينبغي، برأي ماكيافيلي، أن تكون رفاء الشعب، أو الصحة السياسية للدولة.

علينا أن نسارع إلى القول إن ماكيافيلي لا يكفل أنواع الشر كلها؛ والسبب هو أنه مقتنع بأن الشر الذي يقوم به بعض الأفراد لا يهدف دائماً إلى الخير العام، أو خلاص الدولة. وهذا يعود إلى القول إذاً إن ثمة ظروفاً لا يرتكب فيها رجال السياسة الشر بدافع الضرورة. وكما أكد أرسطو «ليس فقط بدافع الحاجة للضرورة يرتكب البشر الشرّ (...) بل أيضاً من أجل الاستمتاع، ولإطفاء رغبتهم؛ فهم يرتكبون الشر إذا كانت رغبتهم تتجاوز الضروري كي تشفى منه». على هذه النقطة أيضاً يركز ل. شتراوس كي يرفض وطنية ماكيافيلي: «ماكيافيلي مفكر من الخطأ عدّه شخصاً وطنياً». واقع الأمر، إنه يرى أن لا وجود للوطنية الماكيافيلية إلا بمعنى «الأناية الجماعية»، التي باسمها يخلط البشر بين الخير والشر. إذا كان شتراوس يعتمد هذا الموقف، فذلك لأنه يعتقد أنه من الممكن الدفاع عن عظمة حكومة ما وخلاصها، بأفعال سلمية وإنسانية، كما فعلت الولايات المتحدة الأمريكية في بداياتها. ولكن، في أيامنا، عندما نرى تصرّفات الحكّام الأمريكيين عندما يتعلق الأمر بالدفاع عن مصالح بلدهم، نفهم جيداً أن أقوال شتراوس لم تشوّه برهان ماكيافيلي المتعلقة باستخدام الشر في السياسة.

خاتمة

في نهاية هذا الأفكار، من المهم أن نتذكّر أن في كتابات ماكيافيلي، الأفعال غير الأخلاقية التي يقوم بها الأمراء، في ممارسة مهامهم السياسية، تُحرّك بدافع الظروف، وهي تابعة لقانون الضرورة. وبرأي ماكيافيلي، من استعمال الحيلة أو العنف إلى انتهاك القيم الأخلاقية في السياسة، ليس على الأمراء أن يفعلوا شيئاً على نحو مجاني. ينبغي

عليهم ألا يهدفوا إلّا إلى رفاء الدولة، وصحّتها، وعظمتها. من ذلك المنظور، فإن أفعالهم سوف تُبرّر، مهما كانت درجتهم في انعدام الأخلاقية. في الحالة المعاكسة، لن يستحقّوا سوى الاحتقار واللوم. إن استخدام الشر في السياسة، الذي يبدو ماكيافيلي أنه يعلمه في أعماله السياسية، لا يمكن اعتماده بوصفه منهجاً. والسبب أنه فقط في الحالة التي تحصل فيها الحكومة على منفعة، يبيع ماكيافيلي للأمير انتهاك القيم الأخلاقية، مستعملاً الوسائل التي يصفها ماكيافيلي بغير العادية. إذاً كل شيء يساعد في الاعتقاد أن كاتب الأمير ليس مدافعاً عن الغدر السياسي، ولا حتى منظرّاً للاستعمال المجاني للشر في السياسة.

نشر البحث في:

المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، والترية، المجلد التاسع، كانون الأول (ديسمبر) 2022، ص. 129-137.

المراجع

1. ألتوسير، لويس: السياسة والتاريخ عند ماكيافيلي وماركس، نصّ أعد له، وقُدّم له فرانسوا ماترون، باريس، منشورات سوي، 2006.
2. أرندت حنا: المسؤولية والحكم، تر. جان-لوك فيديل، باريس، منشورات بايو، 2005.
3. أرندت حنا: ظرف الإنسان الحديث (1958)، تر. جورج فراديه، باريس، منشورات كالمان-ليفلي، 1994.
4. أرسطو: الميتافيزيقيا، تقديم وترجمة جان-بول دومينيل وأنيك جولان، باريس، منشورات فلاماريون، 2008.
5. أرسطو: السياسة، تر. جان أوبوئي، باريس، منشورات غاليمار، 1993.
6. بيرنز، توماس: «الأصلي في القانون عند ماكيافيلي» في رهان ماكيافيلي لـ جيرالد سفاز وميشيل سينيلار، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسية، 2001، ص. 123-140.
7. كوزينيه، ل.: الأمير لماكيافيلي والسلطة المطلقة، باريس، 1910، منشورات أرتور روسو.

8. كواديو، كواديو سامفوريان: «إنسانية ماكيافيلي»، في مجلة (CAMES)، السلسلة الجديدة ب، العلوم الاجتماعية، المجلد 008، العدد 1 / 2007 (الفصل الأول)، ص. 77-82.
9. ماكيافيلي نيكولا: الجوهر في الأمير والأعمال الأخرى (1996)، تر. وتقديم كريستيان بك، باريس، منشورات روبير لافون، سلسلة «كتب»، 2018.
10. ماكيافيلي نيكولا: نقاشات حول العقد الأول من تيتوس-ليفوس (1532)، تر. توفان غيرويه، باريس، منشورات مكتبة بيرجيه ليفرو، سلسلة «إستراتيجيات»، 1980، ومنشورات إلكترونية متاحة على الموقع <http://classique.uqac.ca/>، كيبيك.
11. ماكيافيلي نيكولا: الأمير (1513)، تر. ماري-غاي نيكوديموف، باريس، منشورات المكتبة العامة الفرنسية، 2007، ص. 192.
12. ميرلو-بونتي موريس: مديح الفلسفة ودراسات أخرى، باريس، منشورات غاليمار، سلسلة «أفكار»، 1965.
13. نيتشه فريدريش: الأعمال الكاملة، طبعة بإدارة جان لوكوست وجاك لو ريديه، باريس، منشورات لافون، 1993.
14. أونفراي ميشيل: معاكسة التاريخ في الفلسفة: حكمة العصور القديمة، المجلد الأول، باريس، منشورات برنار غراسيه، 2006.
15. رونوديه أوغوستان: ماكيافيلي، باريس، منشورات غاليمار (الطبعة الثامنة) 1942، 320 صفحة؛ المنشورات الإلكترونية متاحة على الموقع <http://classique.uqac.ca/>، كيبيك، 2011.
16. سفاز جيرالد: مذاهب داعي المصلحة العليا، باريس، منشورات أرمان كولان، 2000.
17. سفاز، جيرالد: «ماكيافيلي والشر في التاريخ»، في كتاب رهان ماكيافيلي لـ جيرالد سفاز وميشيل سينيلار، باريس، المنشورات الجامعية الفرنسية، 2001، ص. 151-177.
18. سبارلينغ، روبير: «الأمير ومشكلة الفساد: تأملات حول محاكمة ماكيافيلية»، في ورشات علم الأخلاق، المجلد التاسع، العدد الأول، 2014، متاح على الموقع الإلكتروني: <http://id.erudit.org/iderudit/1024292ar>، ص. 27-8.
19. شتراوس، ليو: أفكار حول ماكيافيلي (1958)، تر. ميشيل-بيير إدمون، وتوماس ستيرن، باريس، منشورات بايو، سلسلة «نقد السياسة»، 1982.

الدكتاتور الأفعى

الدكتاتور يظهر في بدايته وقبل أن يتسلم السلطة أو يستولي عليها ناعم الملمس وهو يشبه تلك الأفعى (اللاطية) في زاوية ما كي تنقض على فريستها، والشواهد على كلامنا كثيرة منها قول دينيس لصديق طفولته وعمره «أريد أن أعلم إذا كنت أستحق أربعاً وعشرين ساعة من ثقتكم، ومن ثقتك أنت أولاً وإذا كان كل ما قمت به لا يجعلني جديراً بها، فالأمر يدعو إلى اليأس». وحين يرد عليه قائلاً: «اطلب هذه الثقة من المجلس، فقد يمنحك إياها»؛ يقول بكل نعمة ورجاء «أطلبها منك أولاً ولن أمثل أمام اللجنة إلا بعد أن أكون قد حصلت عليها منك».. تلك الأقوال تبدو في غاية اللطف والأناقة ولكن ما ينطق به اللسان قد يكون غير ذلك الذي يضمرة القلب، ومن جهة أخرى نضيف إلى الدكتاتور صفة

نطرح ذلك في بداية حديثنا عن مسرحية الدكتاتور للشاعر والكاتب المسرحي الفرنسي جول «رومان» التي عرضت لأول مرة عام 1926 على «مسرح الشانزيليريه». وهي قد تعيدنا على الرغم من الهوية الزمنية السحيقة إلى مقولة الملك هو الملك، أو إلى ذلك الثوري الذي «تكرش، حتى عاد بلا رقبة» - على رأي النواب؛ والذي يدل على الزمن وطول المدة التي سطا فيها على مقدرات البلاد وخياراتها، وعلى أي حال لا نستطيع التسليم بشكل مطلق لهذه المقولة، لأن بعضهم ابتلعوا الأوطان من دون أن تبين ظهورهم من بطونهم، ومنهم من ظهر على شاشات التلفزة يشكو الدوخان من شدة الجوع، كي يتشبه بالبطون التي تركها خاوية من أبناء الشعب.

وقد تطرق المسرح العالمي والعربي والمحلي إلى مسألة الدكتاتور الذي قد تظهر عقده النفسية كي يكون ملكاً للثروة والمال على سبيل المثال كما حال بطل مسرحية الغزاة للكاتب التشيلي «إيجون وولف» وهي تنتهي بحلمه المرعوب من ثورة الجياع، وكذلك هو حال بطل مسرحية مطعم القردة الحية للكاتب التركي «غونكور ديلمان» التي يعري فيها العالم المتحضر ويحاول فضح توحشه، وبطلها طلب من القائمين على ذاك المطعم كسر جمجمة إنسان بدلاً من القرد الهارب...

وقد وقع اختيارنا على مسرحية الدكتاتور بالذات، لأنها قضية من يريد أن يستولي على كل شيء، ليصبح بعدها ذلك الشخص الذي يملك قلباً من خشب أو حجر، لا روح تسيره ولا قلب ينبض بالحياة، ونجد ذلك في حوار دينيس مع صديقه فيريول وهما من أهم شخصيات المسرحية حين يقول: «لا يوجد سوى سيد واحد في هذا البلد، هو أنا!».

تعود المسرحية من حيث الزمن إلى عهد الملكية ولذلك نجد فيها شخصيات، مثل الملك شارل والكونت موري والحاجب والملكة ماري. وهذا الإطار الزمني لا يضر، ولا يفسد الأمر، لأن المسرح في أبسط تعريفاته هو ما يحدث دائماً وهذا يأتي بمعنى قدرتنا على عصرنة النص المسرحي وتقديره على خشبة حتى لو انتمى إلى ما قبل التاريخ وخاصة إذا كان يلامس قضية إنسانية مهمة.

الدكتاتور
مَسْرُحاً

■ محمد الجفري: قاص وروائي ومسرحي من سورية

لماذا يقتل أو يعتقل من يتزعمون الثورات أصدقاءهم وربما أقرب المقربين إليهم ومن كانوا سنداً لهم في مسيرة الكفاح؟

هذا السؤال يخطر في البال دائماً ويشير انتباهنا، والأمثلة على أرض الواقع كثيرة ولا تكاد تعد ولا تحصى، وسؤالنا يبدو عويصاً والإجابة عنه تبدو محرجة أمام شهوة السلطة ولذة الجلوس على الكرسي والتحكم بمصير البلاد والعباد، والقبض بيد من حديد على مفاصل الدولة.

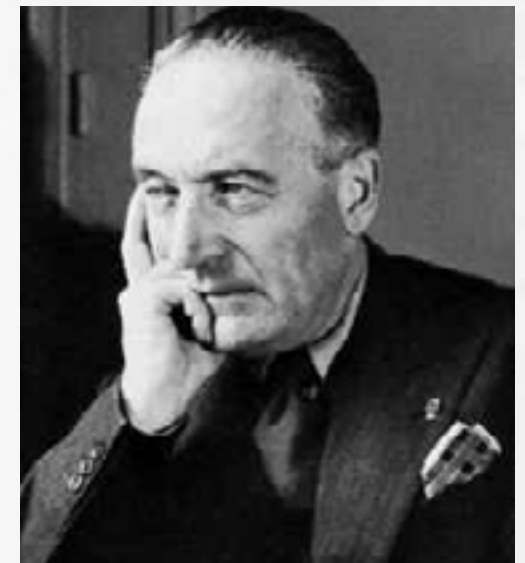
تطرق المسرح العالمي والعربي والمحلي إلى مسألة الدكتاتور الذي قد تظهر عقده النفسية كي يكون ملكاً للثروة والمال على سبيل المثال كما حال بطل مسرحية الغزاة للكاتب التشيلي «إيجون وولف» وهي تنتهي بحلمه المرعوب من ثورة الجياع، وكذلك هو حال بطل مسرحية مطعم القردة الحية للكاتب التركي «غونكور ديلمان» التي يعري فيها العالم المتحضر ويحاول فضح توحشه

الانتهازية وقد كان يوقن بذلك صديقه ومكانته بين الجمهور وهو يريد أن يستثمر ذلك من أجل الوصول إلى مبتغاه.

لماذا يثور الناس؟

قد تكون الإجابة بديهية عن هذا السؤال، فهم يفعلون ذلك من أجل لقماتهم وكرامتهم وأوضاعهم المعيشية وغيرها من الأسباب الداعية لقيامتهم في وجه الظلم والطغيان، ونكاد نجزم أن النص الذي بين أيدينا له علاقة بأواخر العصر الملكي في أوروبا حيث عم الفساد والفوضى وتعالقت الكثير من الأحداث والفتن مع ما يجري من أوضاع متدهورة وقد أثار دينيس ذلك في البرلمان، وقبل أن يغادر أقسم أنه لن يعود إليه إلا ومعه مئة مسلح.

كلامه زاد من حدة المظاهرات والاحتجاجات في البلاد وظن الكثير ممن يشاركون بها أن صاحب تلك الكلمات هو المخلص لهم من تلك الأحوال التعسة، وهذا ما اعتقده الملك أيضاً، لذلك عرض عليه أن يتسلم رئاسة المجلس ولكنه اشترط عليه أن يكون بصلاحياته التامة والكاملة، فوافق على مضمض، وهو يعلم أن ذلك يعني ما يشبه التنحية عن الحكم أو الملك.



الدكتاتور يفعل عكس ما يقول

لقد انقلب دينيس على الأفكار والخطب والشعارات التي طرحها، وكأن ذلك الأمر لا يهمه ولا يعنيه بتاتاً، وما يهمه هو الكرسي الذي يجلس عليه والسلطة التي غدت بيده وحده، ولذلك يضرب بيد من حديد ذلك الحراك الشعبي الذي نما في البلاد، وكثيراً ما كان يردد وكما ورد في النص أمام صديقه «فيرول» قائلاً: «أنت تعلم أنني سأنتصر وأني سوف أسحقكم». وقد حذر صديقه أكثر من مرة من أجل أن يحيد عن هذا الدرب، ثم سحقه حين وجد أنه عقبة كأداء في دربه.

الدكتاتور قد لا يملك سوى مشروع الخراب وحسب

من الجدير ذكره أن ذلك الوحش الذي يتلبس ثياب الثورة ويتزعم حركة الإصلاح والتغيير، يريد قلب كل شيء وحله، وهو لا يملك البدائل لأنه مشغول بالأنا التي تتعاطم وقد يستغرب هو نفسه ذلك الأمر ومن أجل ذلك يقول لصديقه فيريول: «أنت لا تعرف معنى أن يوضع شخص ما في مكان مركزي، إنها فعلاً قضية الرجل الذي استطاع أن يكون».

وفي مطرح آخر يعود لانشغالاته وتركيزه على ذاته وذلك عندما يقول مخاطباً لوزاك: «اشغل نفسك بتصحيح بروفات خطاي، لا بد أن في منتصفه جملة غير مفهومة». ونحن إذاً نعلم في أغلب كلامنا على شخصيتين فقط، ونقصد دينيس وفيريول، ذلك لأنهما محورا الأحداث ومحركاها وقد تلفع أحدهما بثياب الثورة من أجل القفز إلى سدة الحكم، بينما بقي الآخر وفيماً لمطالب الناس وواقفاً بين صفوفهم ودفع جراً ذلك ثمناً باهظاً. وهذا يحيلنا إلى تسجيل نقطة أو أكثر على هذا النص، وأولها الشخصيات الكثيرة التي وضعها الكاتب في عمله، وكان يمكن اختصار بعضها على الأقل من جهة، وتحميل مقولاتها لشخصيات أخرى من جهة ثانية، لكننا في الآن ذاته نتلمس العذر للمؤلف، لأنه يطرح قضية مهمة ويجب أن يحيط بها من جوانب عدة.

الملك ليس بريئاً

قد يتصور بعض قراء هذا النص أن الملك لا علاقة له بما يجري، ولكن الأمر ليس كذلك ولا يمكننا منحه صك غفران وبراءة، والضعف هو من جعله كذلك، ويمكن تشبيه حالته بالسجان الذي يسلم الزنزانة لغيره ولذلك نراه يقول مخاطباً دينيس وكأنه يملئ عليه وصيته: «ستجد أمامك أشكالا من الناس المستهلكين ومن سبق أن خدموا كثيراً وأسهموا في صنع النظام السابق».

وفي موضع آخر يقول: «ستجد أن عليك الاستمرار في القبض على المطرقة لإعادة تكسير الأشياء باستمرار إلا أن تقع المطرقة من يدك أو يأتي من ينتزعها منك».

كلام الملك يشير إلى تلون بعضهم واستعدادهم ليكونوا مع أي جهة ويعملون في خدمتها والأهم الالتصاق بالسلطة، وهو كما يقول غير مستعد للتخلي عنها والمطرقة ستبقى في يده حتى يأتي من يأخذها أو ينتزعها منه عنوة.

العزلة والانفراد بالحكم

تذهب هذه المسرحية إلى نهايات عدة ومنها ما يتجه صوب تحليل مثل هذه الشخصية المعقدة ومحاولة فهمها ومعرفة ماهيتها ولماذا وصلت إلى تلك الحال من التغول والتوحش العجيب؟ والدكتاتور في هذا النص وبعد إسكات الحراك الشعبي يعتقل صديقه فيريول ويصادر الحريات أو يكتمها وعندما يدخل عليه لوزاك قائلاً: «أيها القائد زعماء الكتل البرلمانية وصلوا». يجيبه بعصبية ونزق: «اصرفهم، ليس لدي وقت. اشرح لهم أن... أن من الأفضل للبرلمان في الوقت الحاضر أن يلزم الهدوء». أما الكلمات الأخيرة من النص، فتشير إلى طرده مادلين تلك التي أظهر لها الود في السابق، حيث تتركه وهي مرعوبة من نظراته، ويبقى وحيداً في منتصف القاعة بلا حراك. وهذا ليس مستغرباً على كل حال، فالدكتور لا أمان له ولا عهد، وهو لن يحب سوى نفسه ومصالحه، والحرية التي يريدها منسوجة على قياسه وحده. يشار أن هذه المسرحية صدرت ضمن سلسلة المسرح عن وزارة الإعلام الكويتية تحت الرقم 176، وقد ترجمها للعربية الدكتور علي درويش.



كلمات قليلة عن الذاكرة التاريخية

■ تُعدّ الذاكرة التاريخية مفهوماً سيطر على الدراسات الاجتماعية والتاريخية والأدبية في أمريكا اللاتينية في السنوات الأخيرة. ويعود ذلك بلا شك إلى الوضع الاجتماعي والسياسي في هذه المنطقة، التي شهدت في النصف الثاني من القرن العشرين ثورات وانقلابات متتالية، بلغت ذروتها بظهور ديكتاتوريات عسكرية دموية. وبالنظر إلى أن حكومات ومجتمعات دول أمريكا اللاتينية لم تعالج بعد صدمات تلك الفترة، فإن استمرار حضور موضوع ذكريات الأنظمة وضحاياها وأهميته، الذي تتناوله الأوساط الأكاديمية والفنية، ليس مفاجئاً. وقد أثر هذا الاهتمام عن قائمة واسعة من المنشورات العلمية والنصوص الثقافية - لا سيما في مجالي الأدب والسينما - التي تستكشف مسألة الذاكرة التاريخية والسياسات المرتبطة بها من منظورات متجددة باستمرار.

الفرنسي مصطلح «الذاكرة التاريخية» بحد ذاته، ويراه متناقضاً في سياق السياسات المتغيرة حول إحياء الذكريات. وفي إشارته إلى التعارض بين الذاكرة والتاريخ(1)، يؤكد على عملية إعادة التشكيل المذكورة أعلاه، التي لا تتوقف، والتي تخضع لها المشاريع اللاحقة لسرد وإحياء ذكرى الماضي، والتي تتميز بـ «المؤقتية» و«الهشاشة».

سياسات الذاكرة في الأرجنتين

مثّلت ديكتاتورية فيديلا برنامجاً واسع النطاق للسيطرة، ليس فقط على الحياة السياسية، بل أيضاً على المجالات الاجتماعية والثقافية والدينية، وحتى على الجوانب العاطفية والنفسية للأرجنتينيين. وكأي نظام، كان النظام الأرجنتيني مدركاً للأهمية البالغة للثقافة والتعليم والفن كأدوات للقتال الأيديولوجي ومراقبة المواطنين، مما دفعه إلى إرساء «عملية إعادة التنظيم الوطني»، التي أثرت في المجتمع المحلي وأصبحت خطاباً سائداً(2) - وأساساً للسياسة التاريخية اللاحقة - مما أعاق لاحقاً الانتقال السلس إلى واقع ما بعد الديكتاتورية وظهور لغة سردية جديدة تصف الحكومات العسكرية. وقد شكّلت الاختفاءات القسرية والقمع السري واختطاف

مع ذلك، ينبغي أن يبدأ هذا النقاش حول الذاكرة التاريخية بتأمل جوهرها. إنها مفهوم أيديولوجي وتاريخي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمفاهيم الهوية الجماعية، وسياسة الذاكرة، والسياسة التاريخية، وهدفها أن تعيد جماعة معينة اكتشاف ماضيها - سواء كان حقيقياً أم متخيلاً. ووفقاً للفيلسوف وعالم الاجتماع الفرنسي موريس هالبواكس، فإن الذاكرة هي حدث أعيد بناؤه بناءً على المصادر المتاحة. وإن استخدام المعلومات التي خضعت أيضاً لعملية إعادة بناء وتشكيل يعني أن هذه العملية مكررة إلى حد ما. لذلك، فإن بناء السرد حول أحداث محددة لا يعتمد على تذكر ذكريات المرء الخاصة، ولكن على الذاكرة الجماعية العاملة داخل مجتمع محدد، والذي يكون الفرد جزءاً لا يتجزأ منه. ونتيجة لذلك، تتداخل كلتا الفئتين، مما يجعل من المستحيل التمييز بين التجربة الشخصية وما تم استعارته من ملاحظات الآخرين. وبالتالي، يُعرّف هالبواكس الذاكرة التاريخية بأنها ذاكرة الأحداث التي لم تُشاهد بشكل مباشر ولكنها وصلت إلينا من خلال وسائل أخرى - وبالتالي فهي شيء ما بين الذاكرة الحية للأحداث والذاكرة التي ينظمها خطاب المؤرخين وعلماء الاجتماع. ومع ذلك، ينتقد عالم الاجتماع

حول الذاكرة التاريخية في الرواية الأرجنتينية المعاصرة

دكتاتورية خورخه فيديلا
في روايتي «الخُلْد» و«بيت الأرناب»

الناقدة البولندية ناتاليا سادوفسكا ■

ترجمة: فهد حسين العبود ■
شاعر ومترجم من سورية





شك أن المرء يجد هنا أصداءً لفكر الفيلسوف والناقد الأدبي الألماني فالتر بنيامين، الذي يدور حول الذاكرة والعنف والسرد، وخاصةً حول مفهومه لعلاقة الراوي بالمستمع: «كلما كان من الطبيعي أن يتخلى الراوي عن كل التظليلات النفسية، كانت احتمالات حصولها [القصة] على مكان في ذاكرة المستمع أفضل، وكلما امتزجت بشكل كامل مع تجربته الخاصة، بدأ طوعاً في يوم من الأيام في إخبارها للآخرين».

وفقاً لفكرة فالتر بنيامين، فإن القدرة على سرد القصص آخذة في التراجع. فالراوي هو شخص يحمل قصة و/أو ذكرى محددة في أعماق ذاكرته، لكنه يعجز عن نقلها بفعالية. ويرى الفيلسوف الألماني هنا عواقب التجارب المؤلمة التي شهدتها الحرب العالمية الأولى، والتي استنفدت القدرة البشرية على السرد ومشاركة المشاعر، لأن «اندلاع الحرب العالمية كان بمنزلة بداية لعملية مستمرة منذ ذلك الحين. ففي نهاية الحرب، كان الناس يعودون من ساحات القتال صامتين؟ ليسوا أكثر ثراءً، بل أكثر فقراً في تجربتهم المباشرة».

ناقش الكاتب النثري الألماني وينفريد جورج سيبالد أيضاً مشكلة الصمت، حيث لاحظ صمتاً جماعياً بين المواطنين الألمان فيما يخص أحداث

نفسى أن أفعل ذلك يوماً ما، وانتهى بي الأمر أكثر من مرة أن أقول لنفسي إنه لم يحن الوقت بعد. لقد توصلتُ إلى الاعتقاد بأنه من الأفضل الانتظار حتى أصبح عجوزاً، ثم عجوزاً أكثر. تبدو فكرة الانتظار غريبة بالنسبة لي الآن، لكنني اقتنعتُ بها لفترة طويلة. كان عليّ الانتظار حتى أصبح وحدي، أو تقريباً وحدي. الانتظار حتى يرحل الناجون القلائل عن هذا العالم، أو الانتظار لفترة أطول قبل أن أجرواً على استحضار تلك اللمحة الخاطفة من طفولتي الأرجنتينية دون خوف من نظراتهم، ومن سوء فهم كنتُ أعتقد أنه لا مفر منه. كنتُ أخشى أن يقولوا لي: ما الذي تجنيه من إثارة كل هذا؟

ومجرد احتمال الاضطرار إلى الشرح كان يربكني. وكان المخرج الوحيد هو ترك الزمن يأخذ مجراه، والوصول إلى تلك المرحلة من العزلة والتحرر التي تخيلتها في الشيخوخة. هذا بالضبط ما فكرت فيه».

تتحدث بطلة الرواية أيضاً عن التزام الصمت المؤلم: «لقد شرحوا لي كل شيء. أفهم، وسأطيع. لن أنطق بكلمة. حتى لو عادوا إلى المنزل وأذوني. حتى لو لوى أحدهم ذراعي أو أحرقوني بمكواة. حتى لو دقوا مسامير في ركبتي. لقد فهمتُ أهمية الصمت».

يكشف المقطع المقتبس بوضوح عن الآلية التي أدت إلى تحول نظام فيديلا إلى تابو اجتماعي. فجيل أطفال مونتونيروس، الذين نشؤوا في جو من الخوف من التحدث عن أنشطة آبائهم السرية يخشون أيضاً، كبالغين، مشاركة ذكرياتهم عن حكم المجلس العسكري.

إن الصمت، ومسألة السكون، ومشكلة سرد الصدمات، هي مواضيع متكررة في أدب شهادات العيان الجديد في أمريكا اللاتينية، والذي يهدف إلى مواجهة الذكريات المؤلمة المحيطة بدكتاتوريات سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي. وتبدو هذه المهمة بالغة الصعوبة نظراً لقرب تلك الأحداث زمنياً، فضلاً عن أهميتها العاطفية العميقة. ولا

الأدبية التي تخضع لها شهادات العيان أو تجارب المرء وذكرياته في السرد الشهاداتي الحالي.

من النصوص، التي تنتمي بلا شك إلى هاتين الفئتين، هما الروايتان التي ناقشهما هنا. الأولى هي «بيت الأرناب»، وهي سيرة ذاتية قصيرة لالورا ألكوبا، ابنة المعارضين المعروفين باسم «مونتونيروس» (7)، التي هاجرت إلى فرنسا مع والدتها، وبعد سنوات من الصمت، قررت مشاركة ذكرياتها عن تلك الفترة باستخدام أداة التخيل. أما الثانية، فهي رواية ذاتية التخيل، «الخلد» لفيليكس برونزوني، سليل المختفين قسراً (8)، والتي تعرض بشكل انتقادي سياسات الذاكرة المعمول بها في الأرجنتين.

عن الدكتاتورية من خلال عيني طفل - رواية «بيت الأرناب» للكاتبة لورا ألكوبا.

تعدّ لورا ألكوبا بلا شك من أقوى الأصوات، إن لم تكن أقواها، في الأدب الأرجنتيني المعاصر في مجال روايات التوثيق.

الراوي في رواية «بيت الأرناب» هو فتاة تدعى لورا، تسترجع ذكريات طفولتها القصيرة التي قضتها في قاعدة مونتونيروس بين عامي 1975 و1976. وفي مقدمة قصيرة عن الرواية تقول الكاتبة: «قد تتساءلين يا ديانا، لماذا تركتُ كل هذا الوقت يمر دون أن أروي هذه القصة. لقد وعدتُ

الأطفال أساساً لإرهاب يهدف إلى تجريد الأفراد من هويتهم وتدمير أي ذكرى لهم، ومن هنا جاءت الحاجة إلى إعادة بنائهم، بالمعنى الحرفي. ومن بين المنظمات الأولى التي ناضلت من أجل الحقيقة - والتي ظهرت في روايات فيليكس برونزوني - كانت «أمهات بلازا دي مايو» (3) و«جدات بلازا دي مايو» (4). وكانت نقطة التحول الأخرى هي إنشاء «اللجنة الوطنية للأشخاص المفقودين»، وهي عنصر أساس في سياسة الذاكرة الأرجنتينية. ومع ذلك، منذ عام 1986 فصاعداً، وبسبب المحاولات المتكررة من قبل الجماعات العسكرية للوصول إلى السلطة، تم تمرير قوانين كان هدفها الرئيس محو فترة الديكتاتورية من الوعي الجماعي للأرجنتينيين والتوقف عن محاكمة المذنبين. ولكن هذه السياسة لم تحقق بطبيعة الحال النتيجة المرجوة، بل إنها أعاقَت فعلياً عملية البحث عن الحقيقة وعمل المحاكم، التي لم تستأنف المحاكمات إلا في عام 2006 (5).

يجدر بنا أن نأخذ بالحسبان الدور الذي لعبه الأدب وما زال يلعبه في هذه العملية برمتها. فالأدب (وخاصةً الروايات التي تتناول شهادات الأشخاص) لا يقتصر دوره على تحفيز الذكريات المأساوية فحسب، بل يُعدّ أيضاً - مماشياً مع مفهوم أليدا أسمان عن الكتابة كوسيلة للذاكرة - عنصراً مهماً في تشكيل الذاكرة التاريخية. وتُعتبر رواية «ذكرى الموت» لميغيل بوناسو (1984) أول رواية تستخدم شهادات الأشخاص في تناول ديكتاتورية فيديلا، علماً بأن أول رواية تستخدم شهادات الأشخاص في أمريكا اللاتينية نُشرت في وقت مبكر من عام 1960 (6).

يشير مصطلح «ما بعد الذاكرة» عند سارلو حصراً إلى النصوص التي تُمثل ذكريات الجيل التالي، ذكريات أطفال ضحايا الدكتاتورية، مما يجعلها تندرج ضمن فئة النصوص - الحاضرة أساساً في الخطاب الأرجنتيني - التي عبّرت عن جيل أحفاد المقموعين. ومن ناحية أخرى، يشير مصطلح «ما بعد شهادة العيان» إلى عملية إعادة التشكيل



مثّلت ديكتاتورية فيديلا برنامجاً واسع النطاق للسيطرة، ليس فقط على الحياة السياسية، بل أيضاً على المجالات الاجتماعية والثقافية والدينية، وحتى على الجوانب العاطفية والنفسية للأرجنتينيين.





اللغة التي نستخدمها يومياً وعلى الأدب - الذي عدّ من أرقى أشكال السرد، والذي أصبح فجأةً مُمثلاً لأزمة المجتمعات، مُظهراً ضعف التواصل أو مُتجهاً نحو سياسة الصمت المُدمرة. ويُشير ستاينر، مُحققاً، إلى أن اللغة خلال الرايخ الثالث كانت أداة للإرهاب والكذب، مُتواطئةً في جميع فضاءات الحرب والمحرقّة. ويؤكد فرناندو كوفمان على العلاقة نفسها في حالة الأرجنتين، حيث اعتبر اللغة أيضاً متواطئة في الإبادة الجماعية (9).

ويجدر التأكيد أن لهذا الاعتقاد تداعياته على الأدبيات التي ظهرت في أوائل ثمانينيات القرن العشرين. وتصف بياتريس سارلو سرديات شهادات العيان التي نشأت بعد سقوط الأنظمة في أمريكا اللاتينية على النحو التالي: «نشأ سرد (...) متوافق مع التغيرات الناجمة عن أزمة تقديم الواقع وما ينتج عنها من هيمنة لاتجاهات جمالية تتناول (حتى بشكل مهووس) قضايا التأليف، وعلاقات التناص، واستخدام الاقتباسات، ومشكلة عرض الخطاب، والعلاقة بين الأدب والواقع، أو استحالة وجود هذه العلاقة (...) ينشأ نموذج تواصل يسهل إلى تحديد منظور الخطابات وربطها. في كثير من الأحيان تقدم التخيلات الأدبية نفسها كأحد الاحتمالات، وكمحاولات لاحتواء كلّ معين من خلال سرد متعدد المنظورات، والذي لا يُمكن بطبيعته أن يُقدّم بكامل حُلته. حتى السرديات التي تتميز بثنائيات متناقضة، تُعيد بناء العالم الخطابي والأيدولوجي (...) لتبرز كثافته الدلالية، والتي لا يُمكن وصفها بالمانوية».

بعد سنوات من الصمت، قررت ألكوبا التحدث عن صدمتها. وفي عام 2003، ولأول مرة منذ ما يقرب من ثلاثين عاماً، تجرأت على زيارة الأرجنتين، وأثارت الرحلة في نفسها الحاجة إلى التصالح مع الماضي: «بدأت أتذكر كل شيء بدقة أكبر بكثير من ذي قبل (...)». قررت الكتابة لأنني كثيراً ما أفكر في الموت، ولكن أيضاً لأنني أعلم الآن أنه لا يمكن التوقف عن التفكير في الأحياء أيضاً. بل إنني مقتنعة بأن التفكير فيهم أمرٌ أساس. وقد

الحرب العالمية الثانية كرد فعل على واقع جديد شجّع على التطلع إلى المستقبل وتجاوز أحداث الماضي المؤلمة. يعتقد سيبالد أن الأزمة ميزت جيله أيضاً من خلال الصمت الذي ساد منازل العائلات الألمانية - التي انتسب العديد من أفرادها إلى المنظمات السياسية والعسكرية النازية - والتي انتقلت إلى عالم خطاب الذاكرة الاجتماعية. كان هدف عملية محو النازية، التي تم تنفيذها فور انتهاء الحرب، هو العودة إلى الحياة الطبيعية في أسرع وقت ممكن، ومحاولة تحقيق ذلك من خلال تجاوز الحقائق المؤلمة، بالقفز عن فهمها ومعالجتها.

يتحدث الناقد الأدبي الأمريكي الفرنسي جورج ستاينر بنبرة مماثلة، مُحللاً آثار الأحداث المأساوية التي تكشف طوال القرن العشرين تقريباً، في

بذلّت جهداً لإفساح المجال لهم أيضاً. وهذا تحديداً ما استغرق مني وقتاً طويلاً لأفهمه. لكن قبل أن أبدأ هذه القصة القصيرة، أودّ أن أعترف لكم بشيء: إذا كنت قد قررت أخيراً بذل هذا الجهد في الذاكرة، للحدث عن مونتونيروس الأرجنتينيين، وعن الديكتاتورية، وعن الرعب من وجهة نظر الفتاة التي كنتها آنذاك، فأنا لا أفعل ذلك لأتذكر شيئاً ما، بل لأنسى أخيراً، ولو قليلاً».

إن الرغبة في نسيان التجارب المؤلمة هي إحدى آليات الدفاع الأساسية تجاه الفصل بين الذكريات المؤلمة والقدرة على التعبير عنها لغوياً يشير عالم الاجتماع الأمريكي جيفري تشارلز ألكسندر إلى أن التعامل مع الصدمة عملية تستغرق وقتاً طويلاً، إذ تتطلب مأسسة الماضي، وهي عملية تمنح شعوراً بالتخفيف من وطأة الماضي وتسمح بدء عملية النسيان. وأما الأكاديمية الألمانية أليدا أسمان، فتؤكد أن «من السمات المتأصلة في المهارات النفسية الحركية للتذكر هو تداخل التذكر والنسيان باستمرار»، «إن أحدهما هو الشرط لوجود الآخر». ولهذا السبب، فإن سرديات الصدمة - على الرغم من أنها موجهة عمداً نحو النسيان، كما في حالة بطلة «بيت الأرناب» - لكنها تظل دائماً سرديات الذاكرة.

تكشف نصوص ألكوبا عن قدرة تعبيرية استثنائية، لا تتبع فقط من كونها ابنة لأعضاء مونتونيروس، بل تتبع أيضاً من الأسلوب الشعري الذي تتبعه الكاتبة. فهي لا تكتب من منظور شخص يشارك بنشاط ووعي في النضال، بل من وجهة نظر ذاتية للغاية لطفلة في السابعة من عمرها، غير مدركة تماماً للمخاطر التي تُشكلها أنشطة والديها السياسية. وبهذه الطريقة، تحاول الكاتبة تحدي المفهوم التقليدي المذكور سابقاً للذاكرة التاريخية/الجماعية/الفردية، والذي يفترض

أن كل شكل من أشكال الذاكرة هو بناءٌ لا يتألف فقط من ذكريات المرء الخاصة، بل أيضاً من صور الذاكرة العاملة ضمن مجتمع معين.

لا يوجد في سرديات ألكوبا أصداء للنصوص الملحمية التقليدية التي تصور شخصيات بطولية تحارب الديكتاتورية. وهي بذلك تقلب تلك النظرة التقليدية للبطولة. إن لاورا الصغيرة شخصية أدبية تبني قصتها على عدم الاتساق مع أشكال شهادات العيان التقليدية، وهو ما يتجلى بوضوح في السرد ومحتوى الرواية، التي نقرأ فيها مثلاً: «أخيراً، سأعود سريعاً لتناول شاي ما بعد الظهر». أو «اليوم هو يوم تنظيف الأسلحة. أحاول إيجاد بقعة نظيفة على الطاولة المزدحمة بالعصي والفُرش المبللة بالشحم. لا أريد أن ألطخ شريحة خبزي». وكما يشير هذا الاقتباس القصير، فإن قصة المقاومة المسلحة متشابكة مع صغائر لا مكان لها في روايات شهادات العيان الكلاسيكية، لأنها شكل من أشكال تجريد المعارضة المقاتلة من شرفها وذاكرتها.

في رواية «بيت الأرناب»، تخضع ذكريات لاورا لسياسات تدمير الذاكرة والهوية، حيث يتم تعليم الفتاة كيفية التعامل مع الغرباء. وتُجرد من هويتها الرسمية عندما تمنعها والدتها من استخدام اسمها، وعندما لا تستطيع إخبار أي شخص بمكان سكنها، ولا حتى أقرب أقربائها، «لأن المنزل يحتوي على منشورات وأسلحة ممنوعة». ومن أكثر تجارب لاورا إيلاماً تلك اللحظة التي أصبحت فيها والدتها شخصاً آخر، شخصاً غريباً، فتساءلت عن هويتها الحقيقية. قلّدت سلوك الآخرين، ولكن ليس بوعي كامل، ورغم توقعها للعودة إلى طبيعتها، إلا أنها لم تطلب تفسيرات، بل خضعت للقواعد المفروضة عليها. تمر الفتاة بعملية اغتراب تدريجية. وحول



إن الرغبة في نسيان التجارب المؤلمة هي إحدى آليات الدفاع الأساسية تجاه الفصل بين الذكريات المؤلمة والقدرة على التعبير عنها لغوياً.



هذه الظاهرة يُقدّم جيفري ألكسندر، المذكور آنفاً، مفهوم الصدمة الثقافية، الذي يُعرّفه بأنه «شعور جماعي بالمشاركة في حدث مروع يترك آثاراً لا تُمحى في ذاكرة الجماعة ويُغيّر هويتها تغييراً جذرياً لا رجعة فيه». وهكذا فإن بطل الرواية، وهي شاهدة عيان على الأحداث المؤلمة التي وقعت في الأرجنتين في عهد فيديلا، لا تفقد فقط إحساسها بالانتماء إلى المجتمع الذي تنتسب إليه، بل أيضاً إلى عائلتها المباشرة. وإن الصدمة وفقدان الهوية التي عانت منها تتجلى بشكل أساس في رفضها للغة الإسبانية، وفي حقيقة أنها لم تستطع العودة إلى وطنها إلا بعد ثلاثين عاماً.



لا يهدف الكاتب الأرجنتيني إلى استعادة ذكريات النظام العسكري بحد ذاته، بل إلى إثبات أن العنف الموجود ليس فقط في وطنه، بل في جميع أنحاء قارة أمريكا الجنوبية، دليل على ضعف سياسات الذاكرة القائمة، التي تفشل في أداء دورها.



يتيح مفهوم الفيلسوف الفرنسي بول ريكور للهوية السردية إلقاء نظرة فاحصة على بناء الذات نفسها في رواية «بيت الأرناب». حيث تبني ألكوبا الهوية السردية بسماعها بالوجود في الماضي (في النص نفسه) وفي الحاضر (من وجهة نظر الراوي). ففي صفحات «بيت الأرناب»، على الأغلب يتداخل صوتان - صوت فتاة صغيرة وامرأة بالغة تستذكر طفولتها - لا سيما عندما تطرح الرواية أسئلة لم تُطرح من قبل أو قد يكون لها، من منظور الحاضر، صدى مختلف. يتساءل القارئ حينها عن إذا ما كانت هذه الطفلة تستذكر مشاعر الخوف والوحدة والعجز، أم إن هذه المرأة الناضجة تشتكي من الصدمات التي سببتها لها الطفولة، فبدلاً من أن توفر لها الاستقرار والشعور بالأمان،

سببت لها شعوراً لا ينتهي بالتهديد. يبدو أن لاورا البالغة لا تزال تحمل جزءاً من تلك الفتاة ذات السنوات السبع، ولا يزال سلوكها محدداً بالأوامر والمحظورات نفسها، وقبل كل شيء الإكراه على الصمت، الذي تحاربه ألكوبا من خلال الكتابة الذاتية، والتي، وفقاً لفكرة ريكور عن عمل الذاكرة، لها تأثير علاجي.

الذاكرة المضادة في رواية «الخلد» لفيليكس بروزوني

تبدأ رواية «الخلد» بالجملة التالية: «لطالما قالت الجدة ليلا إن والدتي، أثناء احتجاجها في سجن ESMA (10)، أنجبت طفلاً ثانياً. سمعتها تناقش الأمر مع جدي عدة مرات». حتى أن المرأة قررت شراء شقة مقابل سجن نفسه لتكون أقرب إلى مكان سجن ابنتها ومكان ولادة حفيدها الثاني. يبدو أنها الوحيدة التي لا تزال تؤمن بإمكانية العثور عليهما، ويثير إيمانها الساذج ورغبتها في الوصول إلى الحقيقة صراعات مع بطل الرواية، حفيدها فيليكس، الذي ينقطع تماماً عن الماضي، الذي لا يستطيع حتى تذكره. لذلك، تُقدم رواية «الخلد» الذاتية لفيليكس بروزوني نظرة مبتكرة إلى فترة ديكتاتورية فيديلا، مختلفة تماماً عن السرديات السائدة.

لا يهدف الكاتب الأرجنتيني إلى استعادة ذكريات النظام العسكري بحد ذاته، بل إلى إثبات أن العنف الموجود ليس فقط في وطنه، بل في جميع أنحاء قارة أمريكا الجنوبية، دليل على ضعف سياسات الذاكرة القائمة، التي تفشل في أداء دورها. وقد اعترف بروزوني نفسه في مقابلة بأنه، ككاتب، لا يرغب في المشاركة بنشاط في الحياة الاجتماعية والسياسية الأرجنتينية.

ووفقاً للعديد من الباحثين، فإن الذاكرة الثقافية، التي تتحقق فيها الذاكرة الجماعية لكل جماعة، لها طابع قوي في تشكيل الهوية. ويؤكد الباحث الألماني يان أسمان أنها تعمل كنوع من تأكيد الانتماء إلى مجتمع معين وتسعى جاهدة لضمان استمراريته. وبدورها، تُركز أليدا أسمان

على مهام الذاكرة، بما في ذلك إضفاء الشرعية، ونزع الشرعية، والصقل. وجميع هذه الوظائف تتسم بالتسييس، إذ تستجيب لحاجة خلق أو تشكيل عناصر الهوية الجماعية. إن موقف بطل الرواية - المُمثل في تأكيده معارضته لأشكال التذكر السائدة وتقديس ضحايا النظام - يُظهر بوضوح موقفه النقدي تجاه أي شكل من أشكال فرض تواصل اجتماعي من خلال آليات مُصطنعة لخلق الهوية.

رغم انتقادات مؤلف «الخلد» لسياسات الذاكرة الأرجنتينية وخطاب هويتها ورسالتها، فإن شخصية فيليكس في الرواية تبقى عالقة في الماضي. وتُشكل حالات الاختفاء المتكررة، أولاً لوالديه، ثم لمايرا، محور الحبكة بأكملها، حتى وإن رغب بطل الرواية في التملص بأي ثمن من هوية ابن المفقودين. مع ذلك، تبرز الطبيعة المزعزعة للاستقرار في رواية بروزوني، متعارضة بشكل حاسم لأول مرة مع سياسات الذاكرة السائدة في الثقافة الأرجنتينية، وسياسات المنظمات المعارضة التي تُعدّ ركائز النضال من أجل الحفاظ على ذكريات ضحايا النظام.

يكشف عمل الأرجنتيني بروزوني عن العديد من أوجه التشابه مع نصوص مؤلفين ينتمون إلى الجيل الجديد من كتاب دول أمريكا الوسطى، الذين يرفضون أيضاً رواية «شهادة العيان» الكلاسيكية والسرد الذي يتميز بنوع من التسوية السياسية، لمصلحة الأدب الذي يمثل مظهراً من مظاهر عدم الرضا وخيبة الأمل من السياسات الحالية - بما في ذلك التاريخية - لدول أمريكا اللاتينية وانعدام الإيمان بأي إمكانية للتغيير. وفي هذا الصدد تقول لارا مارتينيز: «بينما حاول بطل رواية شهادة العيان الكلاسيكية إقناع القارئ بجذوى الثورة في النضال من أجل عالم أفضل، فإن معظم الكتاب اليوم يعربون عن خيبة أملهم من هذا المشروع الثوري. وخيبة الأمل هذه ناتجة عن قناعة راسخة باستحالة تغيير عالم فاسد ومهزوم، وهي مبدأ توجيهي لمعظم المشروعات الأدبية الحالية».

ولعل هذا يشكل صدى لنقد نصوص شهادة العيان الذي بدّته سارلو، الباحثة الأرجنتينية التي تمثل التوجه المحافظ الجديد في النقد الثقافي والأدبي في أمريكا اللاتينية، حيث تشكك في فئة الحقيقة وصوابية طريقة البحث عنها. وفي أعمالها النقدية الأدبية الأولى، تحدثت بكلمات حادة عن الخطاب البطولي عن ضحايا نظام فيديلا، وهو خطاب كان قائماً منذ سبعينيات القرن العشرين، واستولى على كامل الفضاء السردي، ليصبح الطريقة الوحيدة والسليمة للحديث عن حكم المجلس العسكري. وفي أعمالها الأخيرة،



وخاصة مقالها «الزمن الماضي» الصادر عام 2006، شحذت الكاتبة بشكل أحد تفسيرها لخطاب شهادات العيان السائد، زاعمة أن مهمة استعادة الماضي وكشف فظائع الديكتاتوريات العسكرية، كما تطرحها السرديات التي تحمل طابع السيرة الذاتية الفاقعة، ليست إلا مسعى طوباوياً. وترى أن إضفاء الشرعية الأخلاقية والنفسية على ضحايا الأنظمة العسكرية لا يُشكل أساساً كافياً لبناء قاعدة فكرية لخطاب شهادات العيان.



يبدو أن نهج برونزوني السردى يستجيب لنقد سارلو، ويكسر هذا الإطار السردى التقليدي بطريقة مبتكرة، فبدلاً من إظهار القمع والاختفاءات القسرية والصراعات السياسية بطريقة مضخمة، فإنه يكشف عن ضعف وعجز سياسات الذاكرة في أمريكا اللاتينية. إن رواية «الخلد» لا تضع الأحداث التاريخية في مركز الاهتمام، ولا تسعى إلى تقديم وصف مُفجع ومُطول للتعذيب، ولا تسعى إلى لعب دور المصدر التاريخي، بل تركز على عواقب الصراع على الجيل الذي ينتمي إليه البطل. لذا، لا يهدف الراوي إلى الوصول إلى حقيقة موضوعية عن جيل والديه، بل إلى محاولة فهم تأثير النشأة في مجتمع مُختل وظيفياً على تكوين شعور الإنسان بهويته.

الاستنتاجات

في عام 2002، أدخلت عالمة الاجتماع إليزابيث جيلين مفهوم «مُقاوِل الذاكرة» إلى الخطاب الاجتماعي، مشيرةً إلى النشاط السياسيين الذين كان هدفهم نقل المعرفة حول إرهاب نظام فيديلا والنضال من أجل الحفاظ على ذاكرة الماضي المؤلم. وفي الوقت الحالي، استُبدل هذا المفهوم بشخصية «راوي القصص» المخصصة لنقل الحقيقة إلى الأجيال اللاحقة باستخدام الأشكال السردية، والتي، إلى جانب الصور والأجساد والأماكن، عدتها أليدا أسمان حاملات أساسية للذاكرة. ووفق ما تشير جيلين، فإن الذكريات لها مفهومها الخاص للزمن - وهو مفهوم مختلف عن المفهوم الخطي للزمن الذي نستخدمه في الحياة اليومية - ومن ثم فإن الذكريات تفتقر إلى الاستمرارية وإلى الطابع التنقيحي.

يبدو أن التغييرات الملحوظة حالياً في أدب شهادات العيان الأرجنتيني، الذي يسعى إلى معالجة مسألة الذاكرة المحيطة بدكتاتورية فيديلا بطريقة جديدة، تؤكد أفكار جيلين. إذ

لم يعد محور السرد حبكة مُجَد المعاناة البطولية، بل الفرد. ولهذا السبب، لا تسعى لاورا ألكوبا إلى فهم أعمق لتجاربها أو إلى كشف الحقيقة في مذكراتها، بل تُجسّد على الورق الطبيعة التجزيئية لذكرياتها. وهذا ينعكس في بنية الرواية: فصول قصيرة، وصور تُركّز على ذكرى محددة تكون عادةً شخصية للغاية وموصوفة بطريقة تفصيلية بشكل استثنائي(11).

إن السمة الأهم لأدب شهادات العيان هي ابتعاده عن الأشكال السردية التقليدية وانتقاده لسياسات الذاكرة السائدة. ويُجسّد عمل برونزوني هذا التوجه براءة، مقدماً منظوراً جديداً لأدب شهادات العيان، متطرقاً إلى قضية الهوية بأسلوب أصيل - ومثير للجدل بلا شك. إن رواية «الخلد» هي صوت جيل تجرأ على كسر الأنماط وعلى التعبير بصوت عالٍ عن معارضته للوضع الراهن للذاكرة في دول أمريكا اللاتينية. وبهذه الطريقة، تُعيد روايتنا ألكوبا وبرونزوني، إلى حد ما، كتابة تاريخ الديكتاتورية الأرجنتينية، مما يحدث تحولاً في نموذج الذاكرة التاريخية لدى جيلهما.

شروحات:

- 1 - وفقاً لهالبواكس، فإن التاريخ ليس ذاكرة، بل هو قطعة أثرية محل الذاكرة في مكان لا يوجد فيه أحد يمكن أن يعيش الماضي من جديد.
- 2 - اتسم هذا الخطاب باستخدام العديد من التعبيرات الملطفة والاستعارات التي تهدف إلى تحريف الحقيقة.
- 3 - تأسست الجمعية عام 1977، بعد فترة وجيزة من تولي فيديلا الحكم العسكري. في البداية، طالبت بمعلومات عن الأطفال المفقودين، ولكن بعد سقوط الديكتاتورية، حددت لنفسها هدف تقديم المسؤولين عن حالات الاختفاء التي لا تزال غامضة إلى العدالة. وأصبحت رموزها أغنية رأس بيضاء ومسيرات لا تزال تُقام كل خميس في ساحة مايو.
- 4 - على غرار «أمهات ساحة مايو»، تأسست المجموعة عام 1977. تصف نفسها بأنها منظمة لحقوق الإنسان، وهدفها هو تحديد أماكن الأطفال الذين اختفوا خلال فترة ديكتاتورية فيديلا العسكرية، ومعاينة المسؤولين عن الجرائم ضد الإنسانية. لا تزال المنظمة نشطة حتى اليوم، وقد استعادت حتى الآن هويات ١٣٠ شخصاً. رُشحت لجائزة نوبل للسلام خمس مرات.
- 5 - كتب نيكولاس كاسولو عن الحاجة إلى النقاش الاجتماعي ومعالجة سنوات النظام.
- 6 - بالمناسبة، كان كتاباً بعنوان «مسارات الحرب الثورية» لإرنستو «تشي» جيفارا.
- 7 - مونتونيروس: منظمة حرب عصابات أرجنتينية أسسها أنصار الجنرال خوان بيرون عام 1964.
- 8 - ضحايا الاضطهاد في ظل الديكتاتوريات العسكرية الذين لا يزال مصيرهم مجهولاً.
- 9 - في هذا السياق، يجدر التأكيد على أن ألكوبا تكتب باللغة الفرنسية حصراً، مع أن لغتها الأم هي الإسبانية بالطبع. لذا، فإن إحجام الكاتبة عن استخدام الإسبانية أمر مفهوم.
- 10 - كان سجن ESMA في فترة 1976-1983 مركز احتجاز وتعذيب.
- 11 - مثل: وصف المدرسة، الكاميرا الأولى، زيارة والدي.



إن السمة الأهم لأدب شهادات العيان هي ابتعاده عن الأشكال السردية التقليدية وانتقاده لسياسات الذاكرة السائدة.



سرديات هزيمة الدكتاتورية وانتصار الشعوب في رواية «خريف البطريك»

■ د. طارق العريفي: ناقد وكاتب من سورية



الدكتاتورية في الآداب العالمية

وكشف آثاره المدمرة على النفس والمجتمع من خلال مختلف الأنواع الأدبية، كالرواية، والقصة، والمسرح، والشعر. ففي رواية «1984» تناول جورج أورويل قضية الاستبداد والسيطرة المطلقة على الفرد من خلال شخصية الديكتاتور «الأخ الأكبر»، وكذلك ألبرتو مورافيا في «الاحتقار» و«الكونفورميسم» حيث تناول معاناة الخضوع للنظام الفاشي في إيطاليا، وميلان كونديرا في «كائن لا تحتمل خفته» حيث انتقد النظام الشيوعي في تشيكوسلوفاكيا، وكذلك غابرييل غارسيا ماركيز في «خريف البطريك» التي هي سيرة خيالية لديكتاتور أميركي لاتيني، تُظهر الجنون والعزلة في

الدكتاتورية ليست مجرد نظام حكم سلطوي، بل حالة اجتماعية ونفسية تنعكس في حياة الأفراد والمجتمعات. وقد لعب الأدب دوراً هاماً في تصوير آثار الدكتاتورية كالقمع، والرقابة، وفقدان الحرية، والعزلة، والتضحية. وطالما كان مرآة صادقة تعكس واقع الإنسان وهمومه؛ فالدكتاتور لا يمثل مجرد حاكم مستبد؛ بل هو رمز لفقدان الحرية، وتشويه الحقيقة، وفرض الفكر الواحد، وقد تناول الأدب العالمي هذا الموضوع بأساليب متنوعة، منها الرمزية ومنها المباشرة، مما جعله أحد أبرز المحاور في الأدب السياسي والاجتماعي، كما نظر الأدباء إلى الدكتاتورية ليس بوصفها ظاهرة سياسية فقط، بل كتجربة إنسانية تؤثر في الكرامة الفردية، والعلاقات الاجتماعية، وحرية التعبير. وسعوا إلى تعرية الاستبداد

مفهوم الديكتاتورية ونشأتها

الديكتاتورية نظام حكم تتركز فيه السلطة بيد حاكم، يتحكم بشكل مباشر أو غير مباشر بالسلطات التنفيذية والتشريعية والاقتصادية، بعيداً من الضوابط الدستورية، حيث يتم تجاهل القوانين والمؤسسات لمصلحة إرادة الحاكم. ويعود مصطلح «الديكتاتورية» إلى الكلمة اللاتينية «dictator»، التي كانت تُطلق على حاكم روماني يُعين لفترة مؤقتة أثناء الأزمات، ولديه صلاحيات استثنائية وقد تجاوز بعضهم حدود صلاحياتهم المؤقتة، وتحولوا إلى حكام مستبدين دائمين، وأصبح المصطلح يُستخدم لوصف أي حاكم ينفرد بالسلطة دون قيود. وقد ظهر المفهوم لأول مرة في روما عام 510 قبل الميلاد، حين منح مجلس الشيوخ الروماني الحاكم لقب «دكتاتور» لإدارة الأزمات لمدة لا تتجاوز ستة أشهر، وتأخذ الدكتاتورية أشكالاً متعددة مثل الديكتاتورية العسكرية، والديكتاتورية الشمولية، والديكتاتورية الأيديولوجية.





وهكذا نجد أن الديكتاتور كفكرة لا تموت بسهولة، حتى موته لا يُنهي سلطته، لأن السلطة اخترقت الوعي الجمعي، وتواطأ الناس مع الصمت؛ إذ لم يكن البطيريك مستبداً فقط؛ بل صمت المجتمع طويلاً على استبداده. وكذلك فإن الحقيقة زُبحية؛ فلا أحد يعرف بالضبط متى مات، أو إذا ما كان مات حقاً. وهكذا يبدو الفصل الأول مفتاحاً تأويلياً للرواية؛ فكل موت لاحق للبطيريك هو تكرار أو تحوُّر للموت الأول، كما أنه يُهيئ القارئ لفكرة أن الرواية لا تحكي عن «رجل» فقط؛ بل عن زمن سلطوي دائري، يظل يتكرر حتى بعد موت صاحبه؛

فالفصل الأول من «خريف البطيريك» هو بمنزلة لوحة سوربالية كبيرة، تُجسد الديكتاتور ميتاً حياً، يتحلل بينما يواصل التأثير. ماركيز لا يقدم قصة سياسية؛ بل أسطورة سياسية نفسية، يغوص فيها في الذاكرة الجمعية «الخوف»، ووهم السلطة المطلقة»، هذا الفصل يضع القارئ في مواجهة سؤال صادم: «هل يموت الطغيان يموت الطاغية؟».

الفصل الثاني: الديكتاتور بين وهم الخلود وحقيقة الخوف

هذا الفصل من أكثر الفصول احتشاداً بصور الاستبداد السياسي والمكر السلطوي، كما يعمق فهمنا لطبيعة الديكتاتور من خلال محور مركزي فيه: الخيانة والخوف من السقوط. بعد أن افتتحت الرواية بالموت الرمزي للبطيريك في الفصل الأول، يأتي الفصل الثاني ليكشف لنا كيف حافظ الديكتاتور على سلطته، وكيف خلق وهم الخلود والحضور المطلق، وكيف كان يواجه الخيانة بوحشية وهوس. هذا الفصل يسر أغوار

الرواية حول ديكتاتور عجوز لا يُذكر اسمه، يُشار إليه بـ «البطيريك»، يعيش في قصر معزول بعد عقود من الحكم المطلق لدولة خيالية في أمريكا اللاتينية. الرواية لا تروي قصة تقليدية بخط زمني واضح؛ بل هي أشبه بمونولوج داخلي طويل، مليء بالهلوسات، والذكريات، والتكرار، ضمن أسلوب زمني دائري ينطلق بالسرد من جثة البطيريك مُسجاةً على الأرض، وتتوالى السرديات لتصل إلى النقطة التي انطلقت منها أمام الجثة الهامدة، وقد جعلها في ستة فصول، كل فصل منها يتناول ثيمات معينة، وبذلك يتنقل القارئ فيها بين مشاهد من حياة الديكتاتور.

دراسة شخصية الديكتاتور ودلالاتها الفصل الأول: رموز روائية في الشخصية والمكان

يُعدّ الفصل الأول من الرواية مدخلاً كثيفاً ومركباً إلى الفضاء الروائي، ويضع القارئ منذ السطور الأولى في مواجهة الديكتاتور، والسلطة، والتاريخ الزائف، مستخدماً أسلوباً لغوياً وسردياً فريداً؛ حيث يفتتح ماركيز الرواية بصورة مهيبه لجثة الديكتاتور الملقاة في القصر، ويقتحم الناس المكان لأول مرة منذ عقود. غير أن هذا الموت الذي يبدو في البداية حقيقياً، يتضح لاحقاً أنه ليس نهاية القصة؛ بل بدايتها. ويصبح أداة لتفكيك الزمن، والسلطة.

في رمزيات الفصل الأول وثيماته نجد أنّ الجثة: هي جثة متعفنة، منتفخة، تأكلها الطيور والدود؛ لكنها ليست مجرد جثة؛ بل رمز لسلطة متفسخة، ماتت منذ زمن، لكن أحداً لم يجرؤ على دفنها أو إعلان نهايتها؛ الديكتاتور جسد النظام الفاسد، حتى في موته يُحيي الرعب.

يُصوّر القصر كفضاء خرافي، مليء بالدهاليز والرطوبة والصمت والظلام، مثل سرداب للسلطة الميته، وكان مغلقاً لدرجة أن الناس يظنون أنه مقدس أو ملعون، وفتح القصر يُمثل كسر الخوف، إضافة إلى أنه دخول الناس في مواجهة مع ذاتهم وذاكرتهم.

الفصل الأول كله يوحي بأن الزمن في عهد البطيريك لم يكن يتحرك «كل يوم يشبه الآخر»، «العقارب لا تدور»، وهي رموز تعكس جمود الحياة في ظل الاستبداد.

حتى بعد رؤية الجثة، لا يُصدّق الناس أنه مات، هناك شك جماعي: هل قد مات حقاً؟ أم إنها خدعة أخرى؟ وهذا يعكس الصدمة الجماعية التي تخلقها الأنظمة الديكتاتورية؛ حيث لا يعود الناس يثقون في الحقيقة نفسها.

الحكم المطلق. كتبها بأسلوبية واقعية سحرية تكشف الانحلال الأخلاقي للسلطة، وغيرها من الروايات التي تناولت الديكتاتورية وثيمات الرقابة على الفكر والكلمة، والخوف والعزلة، وازدواجية الشخصية وغياب الهوية، والمقاومة الداخلية والخارجية.

مدخل إلى رواية «خريف البطيريك»

إن رواية «خريف البطيريك» (El Otoño del Patriarca) هي إحدى أهم روايات الكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز وأعظمها، وقد صدرت عام 1975. وتعدّ من أبرز الأعمال التي تناولت موضوع الدكتاتورية بطريقة أدبية فنية عميقة، وبأسلوب فريد، وقد كتبها باللغة الإسبانية، وتدور سرديات



يعود مصطلح «الديكتاتورية» إلى الكلمة اللاتينية «dictator»، التي كانت تُطلق على حاكم روماني يُعَيّن لفترة مؤقتة أثناء الأزمات، ولديه صلاحيات استثنائية وقد تجاوز بعضهم حدود صلاحياتهم المؤقتة، وتحولوا إلى حكام مستبدين دائمين، وأصبح المصطلح يُستخدم لوصف أي حاكم ينفرد بالسلطة دون قيود. وقد ظهر المفهوم لأول مرة في روما عام 510 قبل الميلاد، حين منح مجلس الشيوخ الروماني الحاكم لقب «دكتاتور» لإدارة الأزمات لمدة لا تتجاوز ستة أشهر





الفصل الثالث: انعكاسات الطفولة والحرمان في حياة الديكتاتور

من أكثر الفصول غنىً على المستوى العاطفي والإنساني، لأنه يركز على البعد الشخصي في حياة البطيريك، خاصةً علاقته بوالدته، ويكشف هشاشة الطاغية الذي بدا حتى الآن رمزاً للجبروت والعزلة. في هذا الفصل ينقلنا ماركيز من صورة البطيريك كحاكم خارق، إلى كائن إنساني ضعيف، متعلق بأمه، يعاني الحرمان العاطفي والفراغ الداخلي. إنه فصل يتناول «قلب الطاغية»، لا كمصدر قسوة؛ بل كقلب طفل مكسور يبحث عن الحنان. هذا الفصل يبين أن البطيريك لم يكن يسعى إلى السلطة فقط من أجل السيطرة، بل كان يبحث عن التعويض العاطفي، وتظهر علاقته المضطربة بوالدته «بنديسيون ألترافيو» كونها المحور الأساسي في حياته، فهي تجاهلته في الطفولة، وبعد ذلك لم تصدق أنه وصل إلى السلطة، وكانت تتعامل معه كطفل، لا كحاكم، فهذه العلاقة تخلق شرحاً داخلياً في شخصية البطيريك؛ فهو في الظاهر إله، وفي الباطن طفل غير معترف به. وإن فقدان الأم هو رمز للانهايار، فعندما تموت أمه، يُظهر البطيريك انهياراً عاطفياً هائلاً حيث يُحنط جسدها، ويمنع دفنها، ويحتفظ بها بجانبه، هذا

السلوك يكشف عمق العزلة النفسية التي يعيشها، وعدم قدرته على مواجهة الفقد، وتصبح الأم رمزاً للوطن والحنان والأمان، الذي لم يعرفه أبداً، لذلك بعد موتها، يصدر الأوامر ببناء ضريح ضخم لها، ويُعلن أنها كانت قديسة، رغم أنها لم تكن كذلك؛ وهذه المبالغة تُظهر كيف يُعيد الطاغية كتابة التاريخ ليُرضي حاجاته الشخصية، حتى لو كذب على شعبه. فالفصل الثالث يُضيء منطقة مهمة في أدب الطغيان هي مشاعر الطاغية. لا لتسويغها؛ بل لفهمها. ماركيز لا يجعلنا نتعاطف مع البطيريك؛ بل يُرينا جذر الطغيان في الطفولة، الحرمان، والوحدة.

الفصل الرابع: هشاشة الديكتاتور وخفايا النفس

هنا في رواية «خريف البطيريك» نحن أمام فصل مميز لعدة أسباب، أهمها أنه يُسلط الضوء على علاقة البطيريك بالمرأة والسلطة والجنس، ويكشف كيف يتم استخدام الجسد والذكورة كأداة للهيمنة والتعويض النفسي. في هذا الفصل، ينقلنا ماركيز إلى العالم الحميم للبطيريك، حيث تظهر علاقته بالنساء؛ ليس كعلاقات حب إنساني، بل كعلاقات ممتلئة بالهوس، والاستملاك، والهيمنة، والفراغ. وتُعد هذه المرحلة من السرد مرحلة حاسمة في رسم شخصية الطاغية من الداخل، خاصة حين تتجلى علاقته بالشابة مانيولا سانتاماريا، التي تصبح بعد رمزاً للحب المستحيل والحرية الضائعة. هنا يظهر كيف أن السلطة المطلقة لا تقمع الآخرين فقط؛ بل تقمع الحاكم نفسه، فالبطيريك - وهو في ذروة قوته السياسية - يُدرك أنه أضعف من أن ينال قلب امرأة واحدة بصدق؛ فهو يدمر الحب كما دمر البلاد بالعنف، والغرور، والشك؛ بمعنى لا دكتاتورية في الحب، هذه هي النتيجة التي يتجنب الطاغية الاعتراف بها. فهذا الفصل هو فصل العاطفة المقموعة، والرغبة المستحيلة، والجسد الذي يتحول إلى أداة سياسية؛ غابرييل ماركيز يَصوّر الطاغية في أضعف حالاته؛ حين يُحب، فيُهان، ثم ينتقم؛ هذا الفصل يقول لنا «حتى الطغاة يُحبّون، لكنهم يجهلون كيف يحبون دون أن يخربوا كل شيء».

الفصل الخامس: الديكتاتورية وانحدار الأخلاق والقيم

يُعدّ الفصل الخامس من الرواية من أكثر الفصول تعقيداً وثراءً من حيث البُعد الرمزي والسياسي، لأنه يركز على ذروة الفساد والطغيان المنظم، وانهيار مؤسسات الدولة، واستمرار عبادة الشخصية وسط الخراب. يمثل هذا الفصل مرحلة السلطة المطلقة بلا رادع، حيث يتحول البطيريك من طاغية فرد إلى نظام كامل من الرعب والتزييف والتدهور. هنا لا يعود الديكتاتور في حاجة لإثبات شيء، لأنه صار الدولة، والتاريخ، والذاكرة. لكنه في الوقت ذاته، يتعفن أخلاقياً وروحياً، وتسير الأمور نحو سقوط داخلي بطيء ومهين. في هذا الفصل يتوسع البطيريك في بيع الوطن، حتى يبيع البحر نفسه للأمريكيين؛ فتُنزع السيادة الوطنية، وتُباع الموانئ، وتُصادر الأراضي، كل شيء يصبح سلعة، هنا تُمارس السلطة بأسلوب «التهب الرسمي»، فلا قوانين، ولا رقابة، ولا مؤسسات فاعلة؛ فالديكتاتور لا يحكم بالحديد والنار فقط؛ بل يقوم أيضاً بتحويل الوطن إلى مشروع شخصي للبيع والربح. ويُظهر الفصل كيف يتحول الاستبداد من فعل إلى نظام مغلق، لا يسمح بأي بديل أو مساحة للحياة الطبيعية؛ والديكتاتور لا يخشى المعارضة وحدها؛ بل يخاف من الجميع حتى من نفسه،



الديكتاتور يموت، ولكن آثار طغيانه تبقى عالقة في جدران القصر، وفي ذاكرة الناس، وما يبقى ليس الديكتاتور؛ بل الجرائم التي ارتكبتها بحق الشعب والوطن، وحتمة النصر للشعب صانع الثورات.



من ذاكرته، من ظله، فالفصل الخامس في «خريف البطيريك» يُعدّ ذروة التوتر بين مظهر القوة وجوهر الضعف. البطيريك يبدو وكأنه يحكم إلى الأبد، لكن في الحقيقة، كل شيء حوله ينهار أو يباع أو يتعفن؛ ماركيز هنا لا ينتقد ديكتاتوراً بعينه؛ بل يصنع صورة كونية للسلطة حين تُفقد الأخلاق والرقابة والعدالة؛ فالرواية لا تصرخ، بل تهمس قائلة: «الطغاة لا يُهزمون فقط بالثورة، بل أيضاً حين يبتلعهم خوفهم».

الفصل السادس: رمزية الموت وثنائية الصمت

رواية «خريف البطيريك» تتمركز في فصل شديد الرمزية، ويُعدّ تنويجاً لموضوعات الرواية، حيث تتجلى فيه نهاية الديكتاتور الأسطوري، لا كحدث سياسي، بل كأفول وجودي وإنساني شامل. يمثل الفصل الأخير «الموت السادس» للبطيريك، حيث تصل الرواية إلى ذروتها. ورغم أن الديكتاتور يُفترض أن يكون قد مات، فإن موته يُعرض بطريقة خيالية، وكأن هناك أكثر من موت، أو أن موته الحقيقي ليس جسدياً، بل رمزي، يتحقق حين يُنسى ويُفقد تأثيره. فالجثة المتحللة ترمز إلى فساد النظام، وامتداد تأثير الديكتاتور حتى بعد موته. والقصر المهجور هو قلب الدولة/السلطة الذي يتحول إلى خراب. والصمت بعد موته يرمز إلى غياب القمع، لكنه أيضاً فراغ روحي وسياسي. والنسيان التدريجي هو مَحْوُ التاريخ المزور، وعودة الوعي الشعبي. في هذا الفصل، تتحول الرواية إلى تأمل عميق في الزمن، والسلطة، والمصير الإنساني؛ فالديكتاتور ليس حاكماً فقط؛ بل إنسان ضائع في متاهة ذاته، يهرب من الموت لكنه لا ينجو من الوحدة والعيب، وهنا تطرح الرواية الأسئلة الوجودية: هل يمكن للسلطة أن تُنقذ من الموت؟ من يخلد: الشخص أم الجريمة؟

إنّ غابرييل غارسيا ماركيز في «خريف البطيريك» لا يقدم نهاية درامية؛ بل نهاية بطيئة، ومفككة، نهاية خالية من البطولة. إنها نهاية مليئة بالتقزز، والسخرية، والانكشاف التام. الديكتاتور يموت، ولكن آثار طغيانه تبقى عالقة في جدران القصر، وفي ذاكرة الناس، وما يبقى ليس الديكتاتور؛ بل الجرائم التي ارتكبتها بحق الشعب والوطن، وحتمة النصر للشعب صانع الثورات.



صرخة حرية في وجه الحرب والاستبداد

قراءة ثقافية جمالية

■ أوس أسعد - شاعر وكاتب من سورية

تمهيد

للمكان أهمية قصوى في الأعمال الأدبية، خصوصاً السردية، في جغرافيته تتشكل خرائط النص السردية. إلى جانب كونه مع الزواضع النصية الأخرى «زمان، شخصيات، أحداث، رؤى وصف، حوار...» يشيد عمارة المتن. فهو البنية الحاضنة لها، والفضاء التخيلي الذي تعبر فيه عسافير دلالاتها. فمصطلح الفضاء، هو أوسع من مفهوم المكان الفيزيائي الذي نعيشه بالمستوى الأنطولوجي، لذلك ما يفعله الروائي هو الانتقال من مفهوم المكان الواقعي، كنسيج مادي ضام لجميع عناصر السرد، إلى مفهوم الفضاء الفني الذي يستوعب كل الانزياحات الممكنة للعبة التخيل، من ألوان وأصوات وروائح وإشارات ورموز والتقاطات حدسية وثقافية مختلفة.



بذلك تنتقل الرؤية المباشرة للأشياء من مستوى الملامسة والحسية إلى مستوى الوعي الرمزي والجمالي بها وبدلالاتها ووظائفها الجديدة وهكذا نكون قد شغلنا صورة أخرى للعالم أي المكان المعيش، يقول باختين: «إن العمل والعالم المصور فيه يدخلان العالم الفعلي ويغيانه، والعالم الفعلي يدخل العمل والعالم المصور فيه أثناء عملية الخلق كما في سيروية حياته، اللاحقة في التجدد الدائم للعمل وفي الإدراك الخلاق من قبل السامع القارئ / المشاهد لهذا العمل. إن عملية التبادل هذه زمكانية بالطبع، فهي تتم قبل كل شيء في عالم اجتماعي متطور تاريخياً ولكن دون انفصال أيضاً عن المكان التاريخي المتغير». وكما لا وجود للزمن إلا من خلال حركة الكون الجدلية التي تمنحه المعنى، كذلك لا أحداث تُروى خارج الزمن ولا شخصيات خارج الأحداث تفعل وتنفعل بها مشكّلة مجرى التاريخ الذي يسري متدفقاً عبر اللغة. ففي المكان يجد الوصف ضالته وما يحدّ حضوره المبعثر في دقائق وتفصيل الأشياء. يقول الروائي إدوار الحرّاط: «المكان يتجلى عندي في تضاعف العمل الفني، إنه حالة روحية يتجسّد في رقيق التفاصيل، يعجّ بالحياة وتشكّله الحواس من لمس وذوق وبصر ورائحة، حالة روحية توشك أن تكون ميتافيزيقية لأنه محطّ السؤال الذي لا ينتهي أبداً إلى إجابة، جمالية المكان عندي ليست حسية فقط - هي كذلك بامتياز - لكنها ما وراء واقعية». وما نلاحظه هنا في رواية الكاتب البريطاني جورج أورويل «الخروج إلى الهواء الطلق» (ترجمة عبد الله بديع فاضل) ذاك الاندغام وأحياناً التكافؤ بين الوصف والسرد كيميتمين أساسيين، إذ لم يعد الوصف مجرد تابع

أمين له، بل أصبح ندّاً لدرجة أننا نستطيع إطلاق المصطلح الجديد «الوصاف» إلى جانب «السارد» أو «الراوي» - دون قلق - على الكاتب المغرق في مكاشفاته، وتعرية أوراق حنينه لمنابع الطفولة التي ما زالت تشكّل ملاذاً وحلماً له وهو الذي زارها بعد عشرين عاماً، محاولاً استرجاع شظايا روحه المفتتة في سماء وتربة «بنفيلد السفلى» مكان ولادته ونشؤه المبكر، ليفاجأ بحجم الكوارث التي لحقت بها وشوّهت ملامحها بشكل رهيب.

توظيف السخرية في نقد المجتمع والبنى الفكرية التقليدية

مرّر الكاتب تياراً شفيفاً من السخرية في أخايد النص، وظفه بذكاء ليتدفّق ماء القصّ بسلاسة معمّقاً إحساس القارئ بالرفض لتلك الأفكار النمطية التي تستلب عقول معتنقها فيقدسونها أيّما تقديس، ثم عاد إلى السرد بطريقته المحببة القائمة على الخطف خلفاً، حيث البطل السارد الآن في سنّ الخامسة والأربعين وهو سمين ويضع طقم أسنان جديد ولديه إحساس بالزوجة ظل يرافقه طوال يومه الطويل، ثم يلوبّ بحركة ارتدادية نحو الماضي والطفولة ليستعيد ذكريات مسكنه الأول عبر التدايعات والاسترجاع

ويلج إلى الحاضر ثانية ثم الماضي، هكذا يمضي بسرده مرتطمًا بالأحداث المتداخلة ساخرًا من حيثياتها، يقول بأسلوبه اللطيف: «وقفتُ ووضعْتُ باقي من أزهار الربيع على عمود البوابة وتحت تأثير نزوة ما أخرجتُ طقم أسناني من فمي، وألقيتُ عليه نظرة، لو كان معي مرآة لألقيتُ نظرة على كامل جسمي (...) أنا أسمن من أن أكون موضع شكٍّ سياسيًا، أنا ذلك الرجل المتوسط العادي الذي يتابع سيره عندما يطلب الشرطي منه ذلك، الرجال السَّمان لا يحقُّ لهم قطف أزهار الربيع علناً على الأقل».



هذه الأمور ستستمرّ دائماً بالضبط كما عرفها هو (..) وأخيراً تناول كتاباً من أحد الرفوف وقرأ لي مقطوعة عن الطاغية الإغريقي الذي يعود إلى ما قبل الميلاد والذي من الممكن أن يكون الأخ التوأم تماماً لهتلر». كما يسخر الكاتب من القيم العائلية الهرميّة الداعمة لسلطة الأب حيث الأم تستمع كالعادة والأولاد مجرد تفاصيل لا يؤخذ رأيهم أبداً قبل اتخاذ القرارات بحقهم، وكعادة الكاتب دوماً، ثمة طارئ ما، يقطع الحدث الجاري بجزيئة مشهدية ساخرة، يقول الأب على لسان السارد: «انتظر دقيقة يا جورج، يا بني، لديّ ما أريد قوله لك، وأنت أيتها الأم (...) الوالدة خلف إبريق الشاي البني الكبير، طوت يديها في حضنها، وبدا عليها الجلال، تابع الوالد متكلماً بجديّة عالية، لكنّه كان يخرب الأثر المرجو بفعل محاولته معالجة كسرة خبز علقت في مكان ما، ممّا كان قد تبقى من أسنانه الخلفية (...) كتبّت البارحة إلى السيد ويكس وأخبرته أنني مضطّر لإخراجك من المدرسة (...) فالأجمل في تلك الأيام كانوا دائماً في الحقيقة، يخطّطون لكل شيء من وراء ظهور أبنائهم». كذلك تصوير الكاتب للقوى الجشعة الصاعدة التي شوّهت معالم المجتمع الإنكليزي لا يخلو من سخرية حزينة توضح ذاك الوعي العفوي لوالديه اللذين لم يعيا حجم الكارثة الحاصلة وانقلاب موازين القوى فيها هما يخسران مصدر عيشهما بالتدريج أمام تجار الجملة القادمين من وراء الضباب، ويسلمان بقدرية الحياة دون أن يستطيعا إدراك كنه ما يحدث، أمّلين بتحسّن الأمور بقدره قادر يقول عن والده: «لم يكن يعرف ما يجري له، لم يكن قادراً على توقّع أن تقوم جماعة سارازينز تلك بالبيع بسعر أقلّ منه، أن يقوموا بتدميرهم والتهمامه (...) والدته أيضاً لم تعيش طويلاً لتعرف أنّ الحياة التي نشأت عليها قد انتهت إلى الأبد، حياة ابنة محتشمة لصاحب دكان يخاف الله في عهد الملكة الطيبة فيكتوريا».

وبعد سخريته الراقية من نفسه يسخر من الأفكار المعلّبة لدى بعض النماذج الثقافية التقليدية من خلال تصويره لشخصية مدير المدرسة المتقاعد بورتوس الذي يعدّ نفسه ملماً بكل تفاصيل المشهد الثقافي في الماضي والحاضر، وما يمكن أن يتكشف عنه في المستقبل، إذ لا جديد تحت الشمس برأيه، والتاريخ يعيد نفسه دوماً وحسب. كما يرفض عدّ صعود نجم النازية الجديد هتلر مشكلة، يقول: «أيّ مثقف ذاك الذي يبدي اهتماماً بأمور كهذه، هذا ما يقوله دائماً، سيموت هتلر وستالين، لكن شيئاً ما يدعوه العجوز بورتوس الحقائق الأبدية، لن يموت وهذه بالطبع طريقة للقول ببساطة أنّ

حتى العلاقة الزوجية للبطل، لم تخل من التّقد والسّخرية، فيها هو السارد يصوّر زوجته كنموذج لذلك الثّمت من النساء عديمات الطموح والقلقات دوماً على المستقبل والتّابعات بأرائهنّ لغيرهن من النساء: «هيلدا الآن في التاسعة والثلاثين (..) في عينيها تلك النظرة القلقة الكثيرة الأبدية أما عندما تكون أكثر اضطراباً من المعتاد، فإنّها تحدّب كتفيها وتقاطع ذراعيها على صدرها كعجوز غجربة منحنية فوق موقدها، إنّها واحدة من أولئك الأشخاص الذين يحصلون على متعتهم الكبرى في الحياة من التنبؤ بالكوارث وبالطبع الكوارث التّافهة فقط. أما الحروب والزلازل والأوبئة والمجاعات والثورات فإنّها لا تعيرها أدنى اهتمام».

العنوان: البعد التاريخي، الاجتماعي، الثقافي، الشعري، الإيديولوجي

الوقائع التّسجيلية كزمن تاريخي جرت فيه أحداث الرواية ليست من مهمات الأديب بل تخصّ المؤرّخ والمؤرشف على الرغم من وجود الكثير من التّواريخ الحقيقية في هذه الرواية المترجمة، كمحاولة للإحياء بواقعية الأحداث وزيادة جرعة الإقناع لدى القارئ «مات العم حزقيال 1911، لم أجرح إلّا في وقت متأخر من عام 1916، عند بداية عام 1923 تزوجت...» ولكن العمل الأدبي يبقى أولاً وأخيراً عملاً تخييلياً بامتياز مهما متحّث عناصره من بئر الواقع، فهو كمتنٍ حكائيّ يشغل فسحة زمنية فيزيائية تمتد بين حرين عالميتين، تقوضت فيها الرؤية التقليدية لمجريات الأحداث بما كانت تعكسه من يقينيات راسخة في الوعي العام. وهذا بدوره سمح بسيطرة حالة استاتيكية لم يكن الحراك الاجتماعي أو الفرز الطبقي قد نضج فيها كونها ناتجة عن درجة عالية من التجانس الثقافي الذي يمكن القول معه بنوع من المجتمع المستقرّ والمتكامل من

حيث الوظيفة السوسولوجية: مجتمع يحكمه نسق اجتماعي واحد، وينهض على آليات الاعتماد الفردي المتبادل بين أفراد وجماعته وشرائحه الاجتماعية المختلفة، وهو اعتماد لا يخلو من توتر، لكن توتراته لا تبلغ درجة الصّراع، وعلى الأغلب ما تنكفئ لمصلحة استمرارية الرؤية الريفية ذات الطبيعة السلطوية - كما يقول صبري حافظ. لكن القوى الجديدة الناشئة بدأت بتحطيم الوعي العفويّ مفسحة المجال لثقافة جديدة تتناسب مع العلاقات الاجتماعية المتشكّلة وهذا ما رأيناه واضحاً من خلال وصف «السارد العليم» في الرواية للتبدلات الجوهرية الحاصلة في المجتمع الإنكليزي والقوى الاجتماعية التي تحكمه حيث استبدل أصحاب النّفوذ ورأس المال والعقارات المحلّات والعلاقات الانتاجية البسيطة بأخرى أكثر تعقيداً تديرها قوى جشعة احتكارية وشركات لا يهمها سوى الرّبح، قوى لا تحترم روح الكائن وقيمه الفطرية بل تأسره إلى ثقافة استهلاكية شكلانية فارغة

وتعلّبه في زنازين سكنية تسمّيها بيوتاً، مع حرصها على تغذية الوهم لديه بأنّه مالكها لتبدأ بامتصاصه تدريجياً حتى آخر عمره بأقساطها المخادعة محوّلّة إيّاه إلى آلة عمياء تكمن أهميتها بمقدار ما تدرّ من ربح لجيوب المستغلّين فالضّجيج والازدحام يخيمان على لندن العاصمة وكذلك انتشار المطاعم الفاخرة في كلّ مكان لكن ليس ثمة طعام حقيقي بل مجرد قوائم مواد بأسماء أمريكية، طيف مادة لا يمكنك تذوّقها وبالكاد يمكنك تصديق وجودها كما يقول السارد.

يسخر من الأفكار المعلّبة لدى بعض النماذج الثقافية التقليدية من خلال تصويره لشخصية مدير المدرسة المتقاعد بورتوس الذي يرى نفسه ملماً بكل تفاصيل المشهد الثقافي في الماضي والحاضر، وما يمكن أن يتكشف عنه في المستقبل، إذ لا جديد تحت الشمس برأيه، والتاريخ يعيد نفسه دوماً وحسب. كما يرفض عدّ صعود نجم النازية الجديد هتلر مشكلة

وثمة بعد ثقافي بين الأنا والآخر في الرواية اندمج بشكل لا فكاك منه مع بعدها الاجتماعي وقد تشكّل عبر جسر الترجمة الأنيفة التي ميّزتها حيث استطاعت تقديم ثقافة المجتمع البريطاني بتلك المرحلة بقدرة لافتة تلك الثقافة الشبيهة بمناخات مجتمعاتنا الحالية، لكننا حقيقة نعيش تفاصيلها الآن، من حيث الأحداث والعلاقات والأعراف الاجتماعية المسيطرة والبيئة الجغرافية وقوى الجشع الجديدة والسلطات الديكتاتورية الحاكمة.. لدرجة أنه لو تجاهلنا اسم الكاتب البريطاني على غلاف الرواية، وبعض الجزئيات المتعلقة بأسماء الأمكنة لبدت لنا، رواية سورية بامتياز، وهذا ما يبرّر إحساس المترجم بأنه ممّن لو كان هو كاتبها، والمدّش أنه شعور يرافق أغلب قراء الرواية ممّن عرفتهم ومتهنون الكتابة الأدبية، والسبب هو قدرتها الجيدة على تجذير مفهوم التّوق الإنساني المزمّن للحرية عند الكائن البشري، حتّى يمكننا أن نهتف مع مترجمها كم «هي نحن!» فرائح التّبخ اللّاذقاني تفوح من أعطافها وصيد السمك الذي هو مهنة أبناء السّواحل كان المتعة الأساسية لساردها الذي يحنّ للعودة دوماً لممارسة متعة الصيد في برك وسبخات بلده الرّيفيّة الممتلئة بالأسمك إلى جانب انفعالات الكائن المختلفة من حزن وفرح ومنولوجات داخلية، واندغامه بروح الطبيعة، وكذلك تشابه الدّهنيّات التقليديّة التّمطيّة بين المجتمع الانكليزي في تلك المرحلة، والعربي حالياً، حيث تهيم القيم البطرياركية على ثقافة المجتمع بشكل كامل، كلّ ذلك رأيناه واضحاً في عوالم الرواية، فما أشبه اليوم بالأمس حقاً ونحن نعيش زمن الحرب المدمّرة وقد طُحن الجميع بين رحاها مجتمعاً وأفراداً، وهذا ما نستدلّ عليه في توصيف السارد لما لحق ببلدته ومجتمعه من تغيّرات بعد عشرين سنة من غيابه عنها والتحاقه بالقوى الوطنيّة المحاربة

ليرى ضخامة حجم الانتهاك الذي تعرّضت له بلا رحمة، يقول السارد وقد تدقّق لديه شلال من الحنين تجاهها: «مررتُ بدكان الحلاق، ما يزال دكان حلاقة لكن الاسم مختلف، خرجتُ من الباب رائحة لوزيّة صابونيّة دافئة لكنّها ليست بطيب الرائحة القديمة من الرّمّ الغازي واللّاذقاني، الدّكان دكاننا كان بعد عشرين ياردة.. آه...». وعلى المستوى الجمالي للنصّ تسود شعريّة التفاصيل التي هي ركيزة أخرى في فلسفة بناء الفضاء الرّوائي لدى الكاتب، وتطغى مسبغة صفاتها على الوجود كلّه وكأنّها تريد خلقه من جديد روحاً واحدة كليّة ففي الرّيف حيث نشأ بطل الرواية، وتشكّلت فطرته و«ذاكرته البكرية الأولى، التي تظّل مدرارة للذّفاء النفسي، والسعادة الغابرة، طوال حياة الإنسان، كما تظّل مخزوناً لا ينضب لوفرة الخيال، ووحدة كتلة الأزمنة» - كما يرى النّاقّد شاكر النّابلسي.

وبدورنا، نرى تأكيداً لهذه المقولة صاغه السارد بصيغة تساؤل فلسفيّ، بقي يغرد كصوتٍ وحيد في فضاء القصّ، يروي الأحداث دون أن يفسح المجال لتعدّد الأصوات السردية وهذا شأن الروايات الكلاسيكية عموماً، يقول: «للوردة لديّ الرائحة نفسها الآن التي كانت لها وأنا في العشرين.. آه.. ولكن هل لي الرائحة نفسها لدى الوردة؟». حقيقة لا نرى بهلوانيات لغويّة أو مجازات استعارية عالية في الرواية فهي واقعيّة وصفيّة بامتياز، تتجلّى شاعريّتها في سرد التفاصيل الدّقيقة من قبل سارد عليم تدور الشخصيات كلّها في فلكه خالقة مشهدية بصريّة عالية تركز على المفارقات اللطيفة والدّهشة القادرة على كسر أفق التوقّع أحياناً وهذا ما خفّف من الإحساس بروتيّنة الوصف التي تجلّت بكثرة الاستطراد والعودة الدائريّة بالزمن من حاضر إلى ماضٍ والعكس عبر التّداييات، والحوار الداخلي مع ندرة بالحوار

رواية «الخروج إلى الهواء الطلق» ذات بعد إنساني كبير، هي صرخة حزية عالية في وجه كلّ أشكال الأسر والاستنساخ

الخارجي، ما أكسب العمل ميزة الإقناع الضرورية لكلّ عمل سردي، حيث رأى كلّ منّا نفسه في مرآة شخصياته، التي تشبه نماذج نعيش معها في الواقع، يقول الكاتب على لسان سارده العليم بولنخ: «أنا ماهر في إقناع الناس وبذاقتي التي تقوم بالأمر إنها تبعث بالناس مزاجاً بهيجاً». وهماو يحرض مستمعه المفترض على قراءة تفاعلية ويدعوه للمشاركة، مخاطباً: «لكنني أقول لك»، «أعرف لست مضطراً لإخباري»، «لا تسيئوا فهمي» إلخ. إنّ السّمة الشاعرية للرواية رسّخت البعد الجمالي والتخييلي، تلك الصّفة التي تكتسبها اللّغة عموماً من خلال انحرافها وانزياحها عن استعمالاتها اليومية باتجاه المجاز الذي يولّد



فيها الوظيفة الشعريّة الجمالية. وهذا ما تلمّسناه منذ ولوجنا عتبة العنوان تلك العتبة النصيّة المخاتلة التي تظّل تراوغ القارئ بغنجها متمنّعة حتى تأمن لأدواته الكشفية، فتبهه نفسها بكامل طاقة الإغواء، وتقوده من لذّته نحو فضاءات النّصّ، أو تعيده ناكصاً على أعقابها لعدم قدرتها على الإغواء وتحفيزه على المتابعة والتّقدم في غابة السّرد. فعنواننا الحالي «عنوان مكانيّ بامتياز» حيث جدليّة الخروج والدخول لا تعمل إلّا في الأمكنة المحسوسة والملموسة فأنت لابدّ لك من خروج قسريّ أو اختياريّ في حال كان الولوج طبعياً كما يجري في الحياة عادة التي تتقاذفنا بين دخول وخروج شبه يومي من العتبات الماديّة والذهنيّة، لكن الخروج هنا هو خروج قسريّ تفرضه حالة انطباق سقف المكان على بطله بما يوحي باختناق وشيك ولا بدّ من تلمّس عتبة للخروج من العتمة والأسر، حيث الأوكسجين الحقيقي هناك في مرتع الطفولة والطبيعة البكر وكذلك هو في الخروج من شرنقة الأفكار والتقاليد الضيقة والمنظومات الفكرية المغلقة التي حاول فضح بعض نماذجها، في أكثر من مفصل سرديّ. وقد أجاد العنوان مثل هذا الفعل والقدرة على التأثير بما أحدثه من رنين ماطر أصاب برذاذه كامل فضاءات المتن. هذا العنوان الذي تُرجم بأكثر من صيغة ك «البحث عن نسمة» أو «الخروج من المتنفس» إلّا أن ترجمته بـ «الخروج إلى الهواء الطلق» هي الأجمل برأيي لانفتاح وتغلغل معناها الجمالي على فضاءات النّصّ ومفاصله المختلفة كما الحياة من جهة، ولأنّه الأقدر على تبثّر معنى «الحرية» التي توضّحت ك «تيمة» أساسيّة قامت عليها مقولة العمل الأدبي كله، فهو دعوة للخروج إلى الحياة والحرية، بعد زمن طويل قضاه المسجون ضمن النفق المعتم على اختلاف المعاني الواقعيّة والمجازيّة لمفهوم هذا التّفق. فبمجرّد قراءة العنوان ستجد نفسك كـ «سوريّ مسجوناً منذ الولادة» تتنفس بعُمق متأهّباً لانعتاق من زنزانه، تكتّم أنفاسك على المستوى النفسي أو الوجودي والاجتماعي، منطلقاً بأجنحة الحرية إلى أجواء الجمال البكر حيث الطبيعة الأمّ ومنايع الحنين والطفولة بانتظارك. من منّا ليس لديه مكاناً محفوراً في روحه يشبه بنفيلد السفلى فهي ليست بلدة من بلدات الرّيف الإنكليزي المفقّر آنذاك وحسب، بل هي بلدة تشبه كل بقعة جغرافيّة من العالم عاشت التغيّرات الاجتماعيّة والتحوّلات الكبرى، لذلك هي تعني كلّ قارئ، لأنّه سيري فيها انعكاساً لروح مكان ولادته وأحلامه وانكساراته وفرحه، وسيتمحّر على فقدان التّواصل معها نتيجة غياب قسريّ اقتضته ظروف الحياة المتبدّلة، وسيقهّره ما يراه

من فعل الأيدي المجرمة العابثة التي عاثت خراباً في كل شيء، يقول السارد: «لا أعتقد أن شخصاً سيصدق أن هذه الشوارع كانت حقولاً قبل أقل من عشرين سنة، إلا إذا صادف وكانت ولادته هنا (...) لقد اختفت مزرعة ميل وجففت بركة سقي الأبقار التي اصطدت بها سمكتي الأولى وردمت وبني عليها». لقد نجح الكاتب في ضخ المزيد من جرعات التشويق في أوردته النص ما ساهم في شد نسيجه ومنعه من الترهل. فشدة واقعية الصورة وبساطتها المدهشة وشحنا السرد والوصف بطبقة شفيفة من الجمال، لاحظوا معي هذه المشهدية البصرية العالية الشعرية، كيف تمسك بتلابيب القارئ ومشاعره، حيث الكاميرا تسلط الضوء على وجه البقرة وهي تنظر إلى السارد بملامح هادئة ورغم مرور عشرين سنة على هذا المشهد وعودة السارد

إلى المكان نراه يندهش لعدم رؤيته للبقرة في المكان نفسه تنظر إليه بالنظرات نفسها فيندهش معه القارئ إزاء لعبة المفارقة الذكية تلك، يقول: «ستذكر على سبيل المثال، زاوية حقل في يوم شتائي ماطر، والعشب أخضر إلى حد يبدو معه وكأنه أزرق، وعمود بوابة متفسخ مغطى بالأشنيات، وبقرة تقف بين العشب وتنظر إليك وسترجع بعد عشرين سنة وتنتابك الدهشة، لأن البقرة ليست واقفة في المكان نفسه ناظرة إليك بالملامح ذاتها». كذلك لاحظوا معي كيف يطعم سياق

مشهد آخر بقطيعه يحدثها قصداً بتمرير حدث آخر يكسر ترابيتها السرد. ها هو يقف عند قبر والديه حزناً وإذ بظل طائرة كبير - الغريب أنه لا يحس بصوتها المرعد قبل عبور ظلها الكبير - يقطع سياق تأمله وحزنه، موعلاً في التفاصيل، يقول: «لم يغادر الوالد والوالدة ذهني قط كما لو أنهما وجدا في مكان ما في نوع من الأبدية، والوالدة وراء إبريق الشاي البني، الوالد برأسه الأضلع المغطى قليلاً بالطحين (...) بدأت تتساءل وأنا واقف هناك، وعن إذا ما كنت تبالي كثيراً ومتى تتوقف المبالاة، حتى مرّ فوقني فجأة ظل كثيف جعلني أجفل، نظرت من فوق كتفي، مجرد طائرة قاذفة حلقت بيني وبين الشمس». والغريب أنه لم يسمع صوت الطائرة المرعد قبل تخييم ظلها الذي أجفله، ثم تتكشف الشعرية والمفارقة في مفاصل السرد خالطة الأزمنة بكيمياء التخييل عبر تقنية سينمائية «الخطف خلفاً» باتجاه بنفيلد السفلى دوماً، حيث الذكريات العذبة والآمال التي لم تكتمل، يقول: «كان شخص آخر يتناول الغداء هناك، امرأة في الثلاثين من العمر، شقراء الشعر، تبدو وكأنها أرملة. تساءلت عن إذا ما كانت نزيلة فندق جورج، ونسجت خططاً غامضة لإقامة علاقة معها. مضحك كيف تختلط عليك المشاعر، ظللت طوال نصف الوقت أرى أشباحاً. الماضي يقحم نفسه في الحاضر، سيرسل الخمر إحساساً دافئاً في معدتي وسألقي نظرة على المرأة ذات الشعر الأشقر وأعزبها في خيالي من ملابسها». لقد استدرجنا الكاتب بتوصيفه النفسي الشفيف والاعترافات ليري كل منا تجربته الذاتية منعكسة بصفاء بهي أمامه. كذلك تمضي الشعرية في خلق تجلياتها الجمالية من خلال استطاعة السرد العالي الرهافة حياكة صورة مرموقة مكونة من شذرات نفسية منسجدة في التفاصيل الصغيرة للمكان والتي لا يمكن إلا للعين الخبيرة والحساسة الأدبية العالية التقاطها حيث تدب الروح في الجمادات بحيوية باهية، يقول السارد موجهاً خطابه لمستمع مفترض: «.. والغريب أن ما أقنعني فجأة بأن الحياة تستحق أن تعاش، أكثر من أزهار الربيع

أو البراعم الفتية على السياج، هو تلك النار الصغيرة، قرب البوابة، أنت تعرف منظر اشتعال الحطب في يوم ساكن، العيدان التي تحولت كلها إلى رماد أبيض لكنها مازالت محافظة على شكلها، وهناك تحت الرماد تلك الجمرة المتوهجة التي ينفذ نظرك إليها من الغريب أن الجمرة الحمراء تبدو أكثر حياة، تمنحك إحساساً بالحياة، أكثر من أي شيء حي، فيها شيء من القوة، من النوسان، لا أستطيع تقديم الكلمات الدقيقة، لكنه يجعلك تدرك أنك أنت نفسك حي، إنها التفصيل في الوجه الذي يجعلك تنتبه إلى باقي التفاصيل (...) إليّ لتساءل إذا ما كنت ستفهمني».

وختاماً، يبقى سؤال أخير يلح على ذهن هو، هل يوجد خطاب أدبي أيّاً كان جنسه لا يحمل بعداً أيديولوجياً بشكل ما يتخفى في عتمته أو يظهر جلياً على سطحه؟ أنا شخصياً أنفي ذلك، لأنه حتى حين كانت مقولة الفن من أجل الفن دارجة، فهي مقولة أيديولوجية بحد ذاتها وتخدم أفكار مرحلة معينة، كما تعكس قيم قوى موجودة في الواقع، لها ثقافتها ونظرتها للفن والحياة عموماً. ونصنا السرد - قيد القراءة - ليس خارج منظومة هذه التصورات. صحيح أنه يبدو متخففاً قدر الإمكان من هيمنة الأيديولوجيا التي سيطرت على رؤية الكاتب في أعمال أدبية أخرى، كروايته المشهورة «1984» مثلاً، التي ينقد فيها بقوة فساد الأنظمة الدكتاتورية الشمولية، إلا أن روايته هذه، رغم غلبة الطابع الرومانسي عليها وبروز سمة الحنين الدافق لمنابع الطفولة فيها، لم تخل من إدانات أيديولوجية، يصورها السارد بشكل حاد من خلال إلقاء الضوء على تلك النقاشات المتعصبة العقيمة التي كانت تدور بين الشخصيات الماركسية المتصارعة، يقول: «هّب الشيوعيون الأربعة واقفين على أقدامهم. ودارت بينهم معركة كلاب استمرت نحو عشر دقائق، مليئة بكثير من الهراء الذي لم يفهمه أحد آخر، من مثل المادية الديالكيتيكية، وقدر البروليتاريا، وما الذي قاله لينين في عام 1918. ثم نهض المحاضر، بعد أن تناول جرعة ماء، وقدم ملخصاً جعل التروتسكي

يتلوى في كرسيه، لكنه أسعد الثلاثة الآخرين، واستمرت معركة الكلاب أطول قليلاً بشكل غير رسمي».

لكن الصخب الأيديولوجي لا يستمر طويلاً، في الرواية بل نراه خافتاً وخجولاً في أغلب مفاصلها، لصالح دعوة إنسانية جلية، لتجنب الحروب وتبعاتها المدمرة التي تترك في الأرواح كما الأجساد ندوباً لا تمحى وجروحاً لا تندمل، يقول: «وكما سبق أن قلت مراراً، أنا لست خائفاً من الحرب وإنما مما بعد الحرب (...) توقّف عن الإطلاق بتلك البندقية الرشاشة، توقّف عن مطاردة أيّ كان من تطارده، اهدأ، انقطع أنفاسك، ودع شيئاً من السلام يتسرّب إلى عظامك لا فائدة، نحن ليس فقط لانفعل ذلك وإنما نستمر في ارتكاب الحماقات اللعينة ذاتها».

رواية «الخروج إلى الهواء الطلق» ذات بعد إنساني كبير، هي صرخة حرية عالية في وجه كل أشكال الأسر والاستنساخ، يقول السارد: «فعلت فكرة العودة إلى بنفيلد السفلى فعلها الإيجابي أنت تعرف ذلك الإحساس الذي انتابني، الخروج إلى الهواء الطلق، كنتك السلاحف البحرية الكبيرة التي تصعد مجدّفةً إلى سطح الماء، تبرز أنوفها وتملأ رئاتها بجرعة هواء كبير، ثم تغوص ثانية بين الأعشاب البحرية والأخطبوطات، نحن جميعاً نخنتق في قاع صفيحة زبالة لكنني وجدت طريقي إلى الأعلى والعودة إلى بنفيلد السفلى، وكدت تحت ذلك الغطاء من الضجة، أنطلق بالغناء».

رواية تتوقّر على قيم جمالية وإنسانية عديدة، وقد نقلت من لغتها الأم بحساسية الأديب الخاصة وأسلوبيتها المميزة، كما استطاعت بميزة الإقناع التي أجاد الكاتب والمترجم تصديرها للقارئ العربي، أن تقنعنا بوجود نماذج واقعية لشخصياتها، نتعاش معيها في بيئتنا المختلفة عنها زمانياً ومكانياً وثقافياً، إضافة لأهميتها الزاهنة، كونها تتشابه، من حيث مناخات الحرب الكارثية التي تحفر أثلماها العميقة في روح الفرد والمجتمع. وهي عمل سردي مهم قابل لقراءات مختلفة نأمل أن تكون قراءتنا هذه إحداها. ■



كتب ألبير كامو في «الطاعون» عن السلطة المقتنعة، وعن الإنسان في وجه الأقدار السياسية والبيولوجية، حيث يمكن قراءة الطاعون كرمز للاستبداد الذي يتفشى بهدوء ثم يهيمن.



والمعرفة، معتبراً أن السلطة ليست فقط متمثلة في الحاكم، بل هي شبكة تنتجها المؤسسات والمعايير والتقاليد. الأدب عند فوكو ليس مجرد إبداع فني، بل حقل للمقاومة والخطاب المضاد، حيث يمكن للأدباء عبر لغتهم أن يفككوا هذه السلطة ويعيدوا تشكيل الوعي الجمعي. لذلك فإن الحديث عن الديكتاتورية في الأدب، هو حديث عن اشتباك بين القوة والكلمة، بين الهيمنة والذاكرة، بين من يريد السيطرة على الحكاية، ومن يصّر على روايتها. لا يمكن تجاهل تجربة أمريكا اللاتينية في هذا السياق، حيث ولدت أدبيات الديكتاتورية وسط أتون الانقلابات العسكرية والأنظمة القمعية. ماريو بارغاس يوسا في روايته «وليمة التيس» يعرّي شخصية الديكتاتور الترينيدادي تروخيو، كاشفاً ملامح القمع قريية من هذا الفساد والدموية التي يتستر بها خطاب الوطنية والتحديث. أما الكاتب الكولومبي غابرييل

شهدت الآداب العالمية عبر العصور مواجهات صريحة وخفية مع الاستبداد، لأن الكلمة الحرة بطبيعتها تهدد كل نظام يقّس الصمت. في العصور القديمة، ظهرت كتابات تمجّد الحكمة وتدين الطغيان مثلما نجد في تراجيديات سوفوكليس، حيث يحذر من كبر السلطة حين تتجاوز حدود القانون الإلهي والإنساني. وفي عصر التنوير، برز فولتير بقلمه الساخر والنقدي، مهاجماً الاستبداد والرقابة، وداعياً لحرية التفكير كوسيلة للتحرر من سطوة الكنيسة والحاكم معاً. فكان الأدب أداة تنوير وعدالة، يواجه بها الفلاسفة والمفكرون سلطة القمع.

أما في القرن العشرين، فقد أصبح الحديث عن الديكتاتورية في الأدب أكثر مباشرة وحدة، خصوصاً مع ظهور أنظمة استبدادية شمولية في أوروبا وآسيا وأمريكا اللاتينية. الأدب هنا لم يعد مجازاً فقط، بل أصبح شهادة، وصرخة، وسجلاً تاريخياً. ففي رواية «1984» لجورج أورويل، رسم الكاتب بريشة مرعبة عالمياً تتحكم فيه السلطة بكل تفاصيل الحياة، تراقب وتكذب وتعيد كتابة التاريخ، في إشارة واضحة إلى ديكتاتوريات القرن العشرين كالنظام الستاليني. وفي روايته الأخرى «مزرعة الحيوان»، عبّر أورويل عن خيبة الأمل من الثورات التي تحولت إلى أنظمة قمعية أسوأ من تلك التي أطاحت بها.

كذلك كتب ألبير كامو في «الطاعون» عن السلطة المقتنعة، وعن الإنسان في وجه الأقدار السياسية والبيولوجية، حيث يمكن قراءة الطاعون كرمز للاستبداد الذي يتفشى بهدوء ثم يهيمن. وعلى الرغم من أن كامو لم يسمّ نظاماً بعينه، فإن فلسفته في العبث والمقاومة تتغلغل في ثنايا العمل، داعية الإنسان للوقوف ضد الشر، ولو بدا ذلك عبثياً. أما الشاعر التشيلي بابلو نيرودا، فقد عايش الديكتاتورية في بلاده وخبر مرارة المنفى، فانتصرت قصائده للحرية والكرامة، وأصبحت أغانيه للمقهورين في كل أصقاع الأرض.

طرح الفيلسوف ميشيل فوكو فكرة قريية من هذا السياق، حين تناول في كتبه موضوع السلطة



الديكتاتورية في الآداب العالمية

سلطة القمع بين السرد والاحتجاج

■ تغريد بومرعي - مترجمة وكاتبة من لبنان مقيمة في البرازيل

منذ فجر البشرية، كان الأدب مرآة الوجدان الجمعي، والراوي الأمين للتحويلات الكبرى التي عصفت بالإنسان، لكنه أيضاً كان وما يزال ميداناً للمقاومة والصراع مع السلطة، خاصة حين تلبس هذه السلطة وجه الديكتاتورية. والديكتاتورية، بما تحمله من تسلط واستعباد وتكميم للأفواه، لا تقتصر على أنظمة الحكم فحسب، بل تمتد إلى الثقافة والفكر والفن، فتطوّع الأدب أو تحاصره، تفرض عليه أجندتها، أو تصادّره إن لم يركع. هكذا، كان للأدب العالمي موقف متجذر وعميق من الديكتاتورية، تتبدى ملامحه في الروايات والمسرحيات والقصائد، وفي كتابات المنفيين والمغييبين، وفي الحكايات التي لا تنام.

الديكتاتورية من منظور الفلسفة البراغماتية

د. حمزة رستناوي - باحث وطبيب من سورية

تؤكد الفلسفة البراغماتية Pragmatism أن مصداقية الأفكار هي في كونها أفكاراً قد تم تجربتها في الواقع، ولا يقاس صدق الأفكار إلا في سياق الحياة العملية. فغاية العقل ليس المعرفة النظرية المنطقية، بل إن غاية المعرفة هي التأثير في العالم وتحقيق نتائج مفيدة للإنسان والمجتمع. ظهرت الفلسفة البراغماتية في الولايات المتحدة الأمريكية بالقرن التاسع عشر مع تشارلز بيرس عندما نشر مقالاً بعنوان «كيف نوضح أفكارنا» عام 1887، مؤكداً مركزية السلوك والنتائج العملية في الحكم على الأفكار.

وقد أكد وليام جيمس أفكار بيرس نفسها داعياً إلى تقديم إطار عملي منظم لاختبار الأفكار، وتجنب الأخطاء التي تعيق الوصول إلى النتائج المطلوبة. أما جون دوي فقد ناقض الفكرة الكلاسيكية القديمة التي تنطلق من التصورات، وقدم منظوراً منطقياً يقوم على نظرية البحث وحل المشكلات، حيث تتحول التصورات إلى مجرد أدوات في سياق البحث، أدوات يمكن اختبار كفاءتها ربطاً بالنتائج والقدرة على حل مشكلة معينة.

والرقابة، وكتب عن فساد الحكم وبؤس المثقف في مواجهة آلة القمع. الشاعر محمود درويش أيضاً خاض معركة مع الاحتلال والأنظمة في آن، فكانت كلمته مقاومة جمالية ومعرفية لكل أشكال الطغيان.

الديكتاتورية لا تكتفي بالسيطرة على الأرض والشعب، بل تسعى أيضاً إلى امتلاك الخيال، إنها تحارب الأدب لأنه الحاضن للذاكرة، والحافظ لما تحاول طمسه من تواريخ وأصوات. وفي أحيان كثيرة، يكون الكاتب الديكتاتور نفسه، حين يمارس عنفاً ناعماً في النصوص، يفرض سطوة الرأي الواحد، أو يطوِّع القارئ لرؤيته، أو ينسج عالماً مغلقاً لا يقبل التساؤل. وهذا ما تنبه إليه عدد من النقاد مثل إدوارد سعيد حين تحدث عن «المثقف والسلطة»، مشدداً على ضرورة أن يكون المثقف ناقداً لا تابعاً، مشاكساً لا مهادناً.

الرقابة شكل آخر من الديكتاتورية الثقافية، حيث تصدر الكتب وتُحرق أو تُمنع من التداول. في كل حقبة من التاريخ كانت هناك كتب ممنوعة، لأنها قالت الحقيقة أو طرحت سؤالاً مقلقاً. ولذلك أصبح المنفى رمزاً كبيراً في الأدب العالمي، لأنه يمثل فضاءً حراً للكاتب، وإن كان مليئاً بالوجع والتمزق. فكم من شاعر وُلد إبداعه خارج حدود وطنه، فقط لأنه تجرأ أن يقول «لا»!

في المقابل، ظهرت نصوص تواطأت مع الديكتاتور، وكتّاب فضّلوا الكرسي على الكلمة، فتحولوا إلى أبواق دعائية. وهذا يظهر أن الديكتاتورية ليست فقط موضوعاً أدبياً، بل موقف أخلاقي أيضاً. فالأدب في جوهره انحياز: إما للحرية أو للقمع، إما للضحية أو للجلاد، ولا وجود لمنطقة رمادية.

الأدب لا يمكنه إسقاط الأنظمة وحده، لكنه يملك قدرة استثنائية على فضحها، على كشف خيوطها الخفية، وإعادة الكرامة للمقموعين. هو يدق أبواب الضمير الإنساني، ويرسخ الذاكرة في وجه النسيان المتعمد. وحين تقرأ رواية عن زمن الرعب، أو قصيدة كتبها سجين رأي، فأنت تستعيد حكاية صامتة، وتمنحها صوتاً جديداً. تلك هي مهمة الأدب في وجه الديكتاتورية: أن يكون شمعة في العتمة، أو على الأقل، دليلاً على أن الظلام لم يكن مطلقاً.

في عالم اليوم، ورغم التكنولوجيا والانفتاح، ما زالت الديكتاتورية تتسلل بأشكال جديدة، وتلبس أقنعة الديمقراطية والحدثة، لكن الأدب يظل في حالة تأهب، يكتب ويشهد ويقاوم، لأن الحكاية، ما دامت تُروى بحرية، تظل أقوى من السيف.

غارسيا ماركيز فقد شيد في «خريف البطريق» نموذجاً شعرياً وسريالياً للديكتاتور الذي يتغذى على العزلة والسلطة المطلقة، حيث تختلط الأسطورة بالواقع، ويتحول الحاكم إلى كائن أبدي يعيش خارج الزمن والتاريخ.

في الأدب العربي، ظهرت أصوات صارخة ضد القمع رغم الرقابة والملاحقة. أعمال عبد الرحمن منيف، خاصة في «مدن الملح»، قدّمت نقداً مستتراً للأنظمة القمعية التي تسّدت الصحراء، وأفسدت الإنسان والبيئة معاً. كذلك كان صنع الله إبراهيم من أبرز من عارضوا السلطة، حيث واجه السجن



ظهرت نصوص تواطأت مع

الديكتاتور، وكتّاب فضّلوا

الكرسي على الكلمة، فتحولوا

إلى أبواق دعائية. وهذا يظهر

أن الديكتاتورية ليست فقط

موضوعاً أدبياً، بل موقف أخلاقي

أيضاً. فالأدب في جوهره انحياز:

إما للحرية أو للقمع، إما للضحية

أو للجلاد، ولا وجود لمنطقة

رمادية.





تظهر البراغمية في الحقل السياسي كنقيض للعقائد السياسية والأيدولوجيات المشتقة منها، فالبراغماتي هو الذي يستطيع تحقيق أفضل النتائج الممكنة في ظل محددات واعتبارات الواقع الموجود. من هنا يمكن القول إن الديمقراطية وفقاً للمدرسة البراغمية الأمريكية تعدّ نقيضاً للديكتاتورية لكون أعلام هذه الفلسفة يؤكدون الفائدة العملية للنظام الديمقراطي مقارنة بغيره من النظم السياسية السائدة، ولكن الالفت أيضاً أن جون دوي يتوسع في دفاعه عن الديمقراطية بما يتجاوز كونها نظاماً سياسياً إلى كونها ثقافة اجتماعية وأسلوب حياة قائم على الحرية والاعتراف بالتعدد والمشاركة، فالديكتاتورية تقمع حرية الفرد في التعبير والنقد، وهذا ما سوف يؤدي إلى انتشار نمط إدارة استبدادي-بيروقراطي في المؤسسات التعليمية والبحثية، وتقييد النقاش وتبادل الآراء الضروري لتقدم البحث العلمي والمجتمع كله.

على الأغلب ما عبر الفلاسفة البراغماتيون الكلاسيكيون عن رفضهم للعقائد السياسية الجامدة والحقائق الكونية المطلقة التي تؤسس للفهم الشمولي للعالم، من هنا يبدو موقفهم في رفض الديكتاتوريات المستندة إلى أيديولوجيات شمولية منطقياً ومنسجماً مع روح الفلسفة البراغمية. فالبراغمانية تعني النسبية والمرونة بينما الديكتاتورية Dictatorship كمنظومة فكرية وسياسية تقوم على الوثوقية والتصلب والطاعة؛ لذلك فالحقيقة عند الفلاسفة البراغماتيين لا يتم فرضها من السلطة، بل هي تنمو من خلال مبدأ التجربة والخطأ والتفاعل والحوار البناء.

ثمّة رأي شائع يقول بإمكانية استخدام البراغمية في تسويق النظم الاستبدادية، حيث أن السياسات القمعية أو فرض الحلول في أحيان كثيرة يكون فعالاً وناجحاً في ضبط الفوضى؛ لكن الفلاسفة البراغماتيين الكلاسيكيين يعارضون هذه الفكرة، حيث إن نفعية الفكرة مقياسها صلاح الإنسان والمجتمعات بالاستناد إلى القيم الأخلاقية الكبرى، فقد عبّر الفلاسفة البراغماتيون الثلاثة الكبار عن التزامهم بدعم حرية الفكر والتعبير ومناهضة الديكتاتوريات.

وفقاً لجون دوي في كتابه «الحرية والثقافة» عام 1939 فإن التهديد الخطير لديمقراطيتنا ليس وجود دول شمولية أجنبية، بل وجود ظروف، داخل مواقفنا الشخصية ومؤسساتنا، تُهدد الطريق للسلطة الخارجية، حيث يحذر المجتمعات الديمقراطية

يمكن القول إن الديمقراطية وفقاً للمدرسة البراغمية الأمريكية تعدّ نقيضاً للديكتاتورية لكون أعلام هذه الفلسفة يؤكدون الفائدة العملية للنظام الديمقراطي مقارنة بغيره من النظم السياسية السائدة،

السلطات التنفيذية سلطات مطلقة لضبط المجتمع، كما هو الحال في فرض قانون الطوارئ لمدة غير محددة. لقد قام بتوسيع مبدأ الاستثناء ليصبح هو القاعدة رافضاً احترام الحريات والنظم الديمقراطية التعددية.

لقد أثرت الأفكار البراغمية بشكل كبير في تصميم مناهج التربية والتعليم حول العالم عبر التركيز على الطالب والمتدرب، وتكييف التعليم بما يناسب احتياجات المجتمع وتقديم الخدمات، كما أن الفلسفة البراغمية - خاصة عند جون دوي - تؤكد منطق البحث العلمي وحل المشكلات، بما يؤدي إلى تنمية التفكير الإبداعي وتشجيع الابتكار.

إن النظم الاستبدادية Authoritarian regimes بشكل عام، توجه التعليم باتجاه أيديولوجيا السلطة الحاكمة، كما أنها تسعى لتبني خطاب يقوم على الهوية والتاريخ وترويجه، وهذا ما يتعارض مع المقاربات البراغمية في التربية والتعليم.

عموماً، لقد حافظت البراغمية الأمريكية على صلتها بالأخلاق، ولكن الانحرافات التي نظر لها مفكرون آخرون قامت بفصل البراغمية عن حاضنتها الأخلاقية لتصبح أيديولوجيا تستخدمها السلطات الاستبدادية لتحقيق مصالحها الخاصة، أو ما تعتقد أنه مصلحة الجماعة القومية عبر تطبيق سياسات تطهير عرقي أو عسكرة المجتمع وتمجيد القوة.



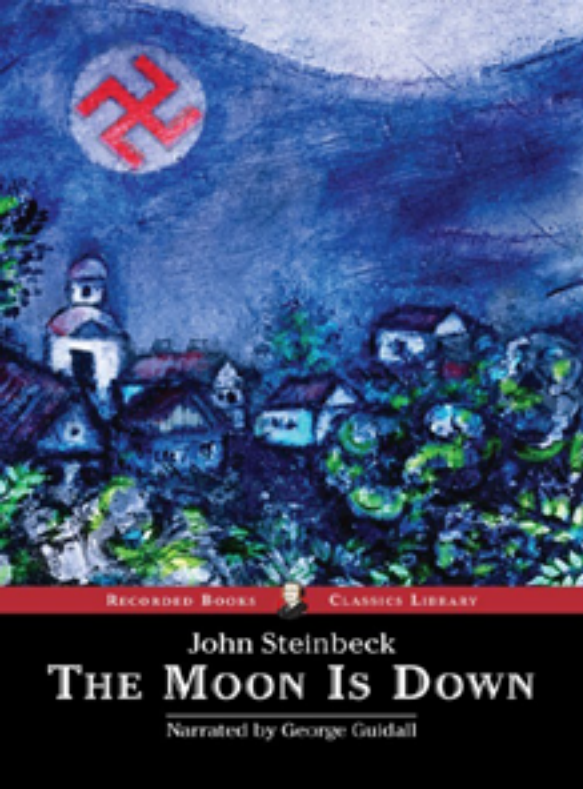
يمكن الحديث عن مفكرين - خارج أمريكا - تأثروا بالأفكار البراغمية ولكنهم كانوا منظرين لأنظمة الاستبدادية انطلاقاً من مفهوم مركزية الدولة



من مَو الأفكار الديكتاتورية ضمنها في حال استسلامها للنزعات الشخصية الاستبدادية، وتخليها عن التفكير النقدي، وهذا ما يؤكده ويليام جيمس في رفض الخضوع للأفكار التي يتم فرضها كحقائق «الحقيقي» هو اسم كل ما يثبت أنه صالح من حيث الاعتقاد، وصالح أيضاً لأسباب محددة وقابلة للتحدي».

بالمقابل يمكن الحديث عن مفكرين - خارج أمريكا - تأثروا بالأفكار البراغمية ولكنهم كانوا منظرين لأنظمة الاستبدادية انطلاقاً من مفهوم مركزية الدولة، كالمنظر الإيطالي جيوفاني جينيتيلي الذي كان وزيراً للتعليم في حكومة موسوليني الفاشية. على النقيض من المدرسة البراغمية الأمريكية حارب جيوفاني التعددية الفكرية وأكد ضرورة امتثال الفرد لسيادة الدولة، التي تمثل الشكل الأسمى عن الإدارة ومصلحة الجماعة، فالفرد لا يكتمل إلا من خلال انتمائه للدولة. نفى جيوفاني أي وجود مستقل عن الفكر الإنساني، أي أن المعرفة والوجود يتشكلان في لحظة التفكير نفسها، وليس هناك وجود مستقل للأشياء خارج الفكر الإنساني، وانتهت حياته اغتيالاً من قبل المقاومة المسلحة الإيطالية في نيسان 1944.

وفي السياق ذاته يمكن الإشارة إلى المنظر الألماني كارل شميت الداعم للنازية، حيث سَوَّغ إعطاء



رمزية الاحتلال: كيف يصير الاستبداد نظام حياة؟

صدرت رواية «أفول القمر» عام 1942 في ظروف كانت النزعات الشمولية تعصف بأوروبا وتخيم على كثير من المجتمعات. وهي تروي قصة احتلال القوات النازية التي تمثل نظاماً ديكتاتورياً لدولة تتمتع بحكم ديمقراطي، وقد غيّبت هذه الرواية اسم الدولة المحتلة أو البلدة الصغيرة التي وقعت ضحية الغزو النازي عمداً، وذلك بقصد خلق نموذج رمزي قابل للتكرار والقياس، وهنا لا يكون الاحتلال مجرد احتلال للأرض، بل اجتياح للفكر ولعلاقات الناس الاجتماعية، وتغيير في أنماط المعيشة والسلوك. وقد نجح شتاينيك من خلال أسلوب كتابته البسيط ولكن الحاد أيضاً، في إيصال القارئ إلى صميم قسوة الديكتاتورية سواء كانت خفية أم معلنة؛ ففي إحدى الجمل التي وصف بها حالة الجنود النازيين: «كان الجنود حائرين وباردين.. وكأنهم كانوا هم أنفسهم غرباء عن أدوات القسوة التي يحملونها»، استطاع شتاينيك أن يصف حالة الهشاشة عند هؤلاء الجنود في جملة واحدة، وأن يعرض جانباً إنسانياً للسلطة المستبدة التي تمارس العنف لكنها تعيش أيضاً ارتباكاً داخلياً دائماً.

السرد بين الواقعية والرمزية: تقنيات شتاينيك وأثرها

تتداخل في نص «أفول القمر» تقنيات السرد الواقعي والوصف الرمزي. فبينما يرينا الكاتب تفاصيل الحياة اليومية للمجتمع الصغير الذي يتعرض فجأة للاحتلال، يعتمد في الوقت ذاته إلى شحن السرد بإشارات رمزية عن المراقبة والقلق والمقاومة الصامتة، والخشية التي تسلت بين الناس وذلك حين وصف حالة الترقب عند الناس: «كان الهواء ثقيلًا، والسكان يعرفون أن كل كلمة قد تصبح خطأ قاتلاً»، إذ يشير هذا الوصف إلى كيفية ترسيخ الاستبداد عبر الخوف، وتحول العيون جميعها إلى أدوات ترقب بقلق شديد. كما استطاع شتاينيك أن يرسم شخصياته بطريقة تجعلهم يبدو جميعاً أنهم ضحايا لمنظومة القمع، بما في ذلك القائد العسكري النازي لانسر الذي هو نفسه تابع لنظام مستبد أكبر منه، وصولاً إلى

الديكتاتورية ومقاومتها في رواية «أفول القمر» لجون شتاينيك

■ حامد العبد: مترجم من سورية



حين كتب جون شتاينيك روايته «أفول القمر» The Moon is Down خلال أوج الحرب العالمية الثانية وتنبأ من خلالها بهزيمة النظام النازي، لم يكن يرسم مجرد مشهد احتلال عسكري عابر، بل كان يشيد نصاً رمزياً تتجلى فيه الديكتاتورية كحالة نفسية وثقافية عميقة، لدرجة أن هذه الرواية أصبحت بمنزلة نموذج عميق لكيفية تسلل الاستبداد إلى تفاصيل الحياة اليومية البسيطة للمجتمعات الصغيرة تحت آلة الحرب الشمولية.

لا أدري كيف ولماذا لكن هذا هو الواقع؛ هذا طبعاً يعني أننا لا نستطيع التصرف بالسرعة التي تستطيعونها أنتم، ولكن عندما يتم تحديد الاتجاه، فإننا جميعاً نعمل معاً..».

تضمنت الرواية أيضاً بعض التلميحات إلى الواجب الذي يقع على الشعوب أيضاً في رفض الحكم الاستبدادي، كما هو الحال عندما طلب القائد لانسر من العمدة أن يفكر بالنيابة عن شعبه إذا ما رفض هذا الشعب أن يعيش بسلام، أو بالأصح بخنوع، تحت السلطة النازية فكان ردّ العمدة: «إن أبناء شعبي لا يحبون أن يفكر الآخرون عوضاً عنهم، لعلهم يختلفون في هذا عن أبناء شعبك»، أو كما قال العمدة قبل أن يُساق إلى الإعدام: «لا يمكن للرجال الأحرار أن يكونوا هم البادئين في قيام أي حرب، ولكن بمجرد أن تقوم الحرب، فإنهم سوف يقاتلون حتى ولو هزموا في البداية، أما رجال القطيع المنقادون لزعيمهم، فلا يمكنهم فعل ذلك، ولذا فإن رجال القطيع هم المنتصرون دائماً في المعارك المؤقتة، أما الرجال الأحرار فهم المنتصرون في نهاية الحروب.. صدقني ستجد أن الأمر كما أقول لك يا سيدي».



من العناصر التي منحت رواية «أفول القمر» خصوصيتها الأدبية، التركيز على مقاومة أهل المدينة. وهذه المقاومة لا تظهر بالضرورة بشكل بطولي رومانسي، بل على الأغلب كانت تأتي على شكل صور من الاعتراض الهادئ، أو تصعيدات حذرة على شكل رفضٍ مدني للأوامر العسكرية، أو الامتناع عن الكلام، أو تجاهل أوامر الضباط، بل وحتى السخرية من المحتل نفسه



المقاومة الرمزية: السلاح اليومي الصامت

من العناصر التي منحت رواية «أفول القمر» خصوصيتها الأدبية، التركيز على مقاومة أهل المدينة. وهذه المقاومة لا تظهر بالضرورة بشكل بطولي رومانسي، بل على الأغلب كانت تأتي على شكل صور من الاعتراض الهادئ، أو تصعيدات حذرة على شكل رفضٍ مدني للأوامر العسكرية، أو الامتناع عن الكلام، أو تجاهل أوامر الضباط، بل وحتى السخرية من المحتل نفسه كما في هذا الوصف لسكان البلدة: «كان الرجال يكتمون ابتساماتهم حين يُصدر الضباط أوامر لا يفهمها أحد، أما الأطفال فهم يتهايمسون بأسماء الجنود وكأنهم شخصيات خرافية».

الديكتاتورية في السياق الأدبي المقارن: شتاينيك وسياق الروايات المعاصرة

يقف عمل شتاينيك جنباً إلى جنب مع أعمال أدبية أخرى عالجت الديكتاتورية من زوايا مغايرة، مثل رواية «1984» لجورج أورويل ورواية «عالم جديد شجاع» لألدوس هكسلي، ورواية «البرتقالة الآلية» لبرغس.

ففي رواية «1984»، تظهر الديكتاتورية متجسدة في الأخ الأكبر الذي يراقب كل شيء ويستحوذ حتى على الذاكرة الشخصية، ويتحكم الاستبداد فيها في عملية تحديد الحقائق نفسها بما يلائم مصلحته الضيقة، على حين نجد في رواية «أفول القمر» لشتاينيك أن السلطة عاجزة عن السيطرة الحقيقية الكاملة، إذ يقاومها السكان بطرق محددة ومستمرة.

أما في رواية «عالم جديد شجاع» لهكسلي فنجد معالجة مختلفة للديكتاتورية التي تسعى إلى التحكم في الرغبات حتى يصبح الاستبداد نفسه مرغوباً به ولا يشعر به أحد، كما قال أحد أبطالها: «الحقيقة أنكم تحبون عبوديتكم». وهنا يصور لنا هكسلي أفطح أشكال الديكتاتورية عندما يجري بناء نظام يجعل الناس سعداء بتدجينهم وخضوعهم.

وبالعودة إلى رواية «أفول القمر»، يتضح لنا الاختلاف الجوهرى بين الروائين، إذ تبتعد هذه الرواية عن البطولات الكبيرة وتركّز على القلق الجمعي والمقاومة المتواضعة، أي الانتفاضة البطيئة ضد ديكتاتورية عاجزة عن إخضاع الروح الإنسانية بشكل كامل بعكس رواية هكسلي.

لغة الاستبداد: كيف تصبح الكلمات أدوات قمقم؟

يعطي شتاينيك أهمية كبيرة للغة التي يتحدث بها الناس، سواء في بيانات الضباط أم الأوامر المقتضبة التي تصدرها السلطة النازية، أو حتى في الكلمات المتبادلة همساً بين الأهالي؛ إذ تصبح اللغة هنا إما أداة للمراقبة والقمع، أو سلاحاً للمقاومة والتضامن. فحسب وصف أحد أبناء البلدة: «كل كلمة غير محسوبة قد تكون سبباً في القبض على رجل بريء». وهنا تصبح اللغة ببلاغتها أو صمتها إما وسيلة تتسلل بها السلطة إلى الروح المعنوية للناس، أم وسيلة يتحايل بها الناس على مراقبة الجدران.

البناء السردى: بين أفق النهاية وضعف الديكتاتور

بعكس بعض الروايات التي ترسم صوراً لغزاة لا يُقهرون، يسلط شتاينيك الضوء على عجز السلطة الداخلي ومحاصرتها. فمع تقدم الرواية، يبدو المحتل أكثر ضعفاً وحيرة، بينما تتنامى لدى السكان القدرة على تحدي الخوف. إذ بدأ الضباط حسب وصف شتاينيك «يدركون أن السلطة أكبر أكذوبة، وأن الحرية، مهما تعطلت، تظل فكرة مزروعة في القلوب». لُتختم الرواية بالتأكيد على هشاشة الديكتاتور وقوة الأمل الجماعي.

مقارنة مع أدب الديكتاتورية المعاصر: الدروس والظلال

تلقي النصوص الأدبية المعاصرة ظلالاً جديدة على موضوع الديكتاتورية، فعلى حين نجد عند أورويل وهكسلي تجريداً وسوداوية متزايدة، يميل شتاينيك إلى الواقعية الإنسانية، ويعطي أولوية للرواية اليومية للناس البسطاء. فإذا قارنا بين

مشهد الجنود القلقين في الميدان في رواية «أفول القمر» مع مشاهد الشرطة الفكرية في رواية «1984»، نجد أن كليهما يتعامل مع الخوف كسلاح أساسي، لكن على حين يتماهى القمع عند أورويل مع المنظومة السياسية الكبرى، يُظهر هذا القمع عند شتاينيك ما يمكن وصفه بنقاط ضعف إنسانية عند بعض جنود الاستبداد.

وفي الختام نستطيع القول إن رواية شتاينيك هذه استطاعت أن تعرض على إدراك مشهد الاستبداد كظاهرة يومية متكررة في تفاصيل بسيطة أكثر مما نتخيل. ولعل الكاتب استطاع أن يحقق من خلال سرد أحداث الرواية بطريقة واقعية مؤلمة تارةً ورمزية عميقة تارةً أخرى، توازناً فريداً يضيء على المعنى الإنساني للديكتاتورية والمقاومة على السواء. وهذا ما يجعل من رواية «أفول القمر» نصاً مفتوحاً على تأويلات زمننا المعاصر، بما يحمله هذا النص من قلق وتوق إلى الحرية، ودروس بالغة الأهمية عن هشاشة السلطة أمام مجتمع يدرك تماماً قيمة كلمته ويصرّ على الحفاظ على الأمل.



الطاغية

في الرواية العالمية واقع بئس.. أدب غني

■ حسام الدين خضور - مترجم وكاتب من سورية

كل عمل يدرس موضوع الطغيان، أدباً أو فكراً أو فناً، لا يشير إلى أهمية كتاب المفكر السوري عبد الرحمن الكواكبي «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد»، يبخس هذا المفكر حقه في الريادة الحديثة. إنه كتاب فريد من نوعه، لم يُعطَ الأهمية التي يستحقها، ربما بسبب تجذر الاستبداد في حياتنا العامة. يذهب طغاة ويبقى الطغيان بأشكال مختلفة.

تعريف المصطلح

يمكننا تتبع أصل كلمة «دكتاتور» المعربة عن اللاتينية، والمترجمة إلى العربية بـ «الطاغية». أصل كلمة «دكتاتور» (Dictator): لاتينية، وتكتب Dictator. وتعود إلى الفعل اللاتيني «dicto» الذي يعني «يُلي» أو «يأمر».

في روما القديمة، كان «الدكتاتور» منصباً رسمياً: يُمنح فيه قائد معين سلطات مطلقة مؤقتة في أوقات الأزمات. ويُعَيَّن عادةً لمدة 6 أشهر فقط. لم يكن مصطلحاً سلبياً في الأصل. وقد تحول المعنى في العصور الحديثة، ولا سيما، مع صعود الأنظمة الاستبدادية (مثل موسوليني وهتلر)، فبات اللفظ يشير إلى الحاكم المستبد الذي يحكم بالقوة بلا رقابة قانونية أو دستورية، وصار يحمل دلالات قمعية وسلبية.

الطغيان ليس مسألة محلية، وليس حديث العهد. أغلب الظن أنه قديم قدم الدولة. وقد سوغته عقول كبيرة منذ زمن بعيد في ثقافتنا العامة بمقولة المستبد العادل، والقول السائر «الناس على دين ملوكهم». وفي الغرب، تجسد في مفهوم الملك الفيلسوف للمفكر الإغريقي الكبير أفلاطون¹ صاحب كتاب «الجمهورية».

لا بد من هذه الإشارة لنقول إن مشكلة الطغيان مشكلة عامة تنعكس في جميع مجالات الوعي الإنساني: السياسي، والفكري، والأدبي، والفني.

1. أفلاطون هو أرسطوكليس بن أرسطون، يوناني كلاسيكي، كاتب لعدد من الحوارات الفلسفية، ويعدّ مؤسس أكاديمية أثينا التي هي أول معهد للتعليم العالي في العالم الغربي، معلمه سقراط وتلميذه أرسطو. وضع أفلاطون الأسس الأولى للفلسفة الغربية والعلوم. كان تلميذاً لسقراط، وتأثر بأفكاره كما تأثر بإعدامه الظالم.



ترجم المصطلح إلى العربية على الأغلب بـ "الطاغية". وعربهم، فصارت كلمة دكتاتور المعربة أكثر استخداماً. أما كلمة "طاغية" في اللغة العربية فهي مشتقة من الفعل طغى: أي تجاوز الحد في الظلم. وقد وردت في القرآن الكريم، في سورة العلق، الآية 6: «كلا إن الإنسان ليطغى أن رآه استغنى». فللكلمة «الطاغية» دلالة أخلاقية ودينية، وليست سياسية فحسب.



- "حكاية الجارية" للكاتبة الكندية مارغريت آتوود¹¹، تصور جمهورية دينية شمولية تعامل النساء كأدوات للإنجاب فقط. نقد للمزج بين الدين والسلطة.

- "نحن" للكاتب الروسي يفغيني زامياتين¹²، أول رواية ديستوبية (1924)، تصور الحياة مبرمجة بالكامل، وكل شيء يخضع للرياضيات.

- "الساعة الخامسة والعشرون" للكاتب الروماني قسطنطين جورجيو¹³، تتلخ فيها بيروقراطية الحرب الإنسان، وتختزل فيها «الهوية» إلى أوراق رسمية فقط.

11. مارغريت إلينور آتوود: كاتبة وشاعرة وناقدة أدبية وناشطة كندية في المجال النسوي والاجتماعي. وأحد أهم كتاب الرواية والقصة القصيرة في العصر الحديث، حازت على جائزة آرثر سي كلارك في الأدب والعديد من الجوائز والأوسمة الرسمية في كندا وولاية أونتاريو.

12. يفغيني إيفانوفيتش زامياتين: صحفي وروائي روسي يشتهر بروايات الخيال العلمي والنقد السياسي، ومن أبرز أعماله رواية «نحن» التي تدور أحداثها في المستقبل في دولة بوليسية دستوبية أي فاسدة.

13. قسطنطين فيرجيل جورجيو: كاتب من رومانيا اشتهر بروايته الشهيرة الساعة الخامسة والعشرون التي صدرت عام 1949.

ليس شخصاً حقيقياً بل فكرة شمولية، ترمز إلى الدولة الحديثة المطلقة التي تتحكم بالحقيقة والذاكرة. أما روايته "مزرعة الحيوان" فترمز إلى الثورة الخائنة. ونابوليون (الخنزير) يرمز إلى الطغيان الناشئ من الثورة نفسها. تحكي الرواية استبداد السلطة باسم التحرر.

- "العمى" للكاتب البرتغالي خوسيه ساراماغو⁷، ترمز إلى الطغيان الصامت. تنهار الحكومة ويظهر فراغ السلطة، ليتحول الناس إلى وحوش. الدكتاتور هنا هو «العمى الجمعي»، ليس فرداً بعينه.

- "الأمير الصغير" للكاتب الفرنسي أنطوان دو سانت إكزوبيري⁸ رمز كاريكاتوري للسلطات الغبية والعشبية في الكواكب المختلفة، لا سيما الملك الذي يأمر الجميع على كوكب لا يسكنه غيره.

الديستوبيا السياسية:

عوالم خيالية تظهر مآل المجتمعات في ظل حكم استبدادي. والأمثلة على ذلك روايات:

- "عالم جديد شجاع" للكاتب الإنكليزي ألدوس هكسلي⁹، تصور القمع الناعم: النظام يضبط الناس بالمتعة، والمخدرات، والجنس. لا ألم بل انعدام المعنى.

- "فهرنهايت 451" للكاتب راي برادبري¹⁰، تشير إلى حرق الكتب، الأمر الذي يعني قتل المعرفة. يمنع النظام التفكير بحرية ويشغل الناس بالشاشات.

7. خوزيه دي سوزا ساراماغو: روائي برتغالي حائز جائزة نوبل للأدب وكاتب أدبي ومسرحي وصحفي. مؤلفاته التي يمكن اعتبار بعضها أمثولات، تستعرض عادة أحداثاً تاريخية من وجهة نظر مختلفة تركز على العنصر الإنساني. وصف هارولد بلوم ساراماغو بأنه «أعظم الروائيين الموجودين على قيد الحياة».

8. أنطوان دو سانت إكزوبيري: طيار وكاتب فرنسي، ولد في التاسع والعشرين من حزيران عام 1900 في مدينة ليون ومات في مهمة من أجل فرنسا عام 1944. حيث لاقى حتفه في أعقاب إحدى المهمات الاستطلاعية، ولم يثر على جثمانه إلا في سنة 1988 على الساحل الفرنسي قبالة مدينة مرسيليا.

9. ألدوس هكسلي: كاتب إنكليزي اشتهر بكتابة الروايات والقصص القصيرة وسيناريوهات الأفلام. قضى حياته منذ 1937 في مدينة لوس أنجلوس. رواية العالم الطريف تعد من أفضل أعماله وأشهرها. له اهتمامات بالباراسايكولوجيا والتصوف الفلسفي، معاد للحروب ومهتم بالقضايا الإنسانية.

10. رايوند دوغلاس «راي» برادبري: أديب وكاتب سيناريو أمريكي. كتب في مجالات متنوعة من الأدب، مثل الفانتازيا والخيال العلمي والرعب والغموض. من أشهر أعماله الرواية الديستوبية فهرنهايت 451، ومجموعاته من الخيال العلمي والرعب، والتواريخ المريخية.

رافاييل تروخيو. استند فيها إلى الأحداث الحقيقية لحكمه، وتناول نهايته الدموية من وجهات نظر متعددة.

- "أنا الأعلى" للكاتب أوغوستو روا باستوس³ من باراغواي صوّر الدكتاتور خوسيه غاسبار رودريغيز دي فرانسيس، الرواية مونولوج داخلي عميق لطاغية مثقف، تُعيد تأريخ استبداد حقيقي.

- "رجل الشعب" للكاتب النيجيري تشينوا أتشيبي⁴ مستوحاة من عدة قادة أفارقة (مثل نكروما، موبوتو) تُصور الانتقال من الثورة إلى الاستبداد، في ظل فساد النخب والانقلابات العسكرية.

- "الطريق إلى تمبكتو" للكاتب الكيني نجوجي وا ثيونغو⁵ مستوحاة من تجربة ما بعد الاستعمار في كينيا وزائير. صور رمزية لأنظمة موبوتو وجومو كينياوا وغيرهم.

- "خريف البطريق" للكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز هي مزيج من مجموعة ديكتاتوريين: فرانكو، تروخيو، بيرون، بينوشيت. خُلد فيها الكاتب صورة الدكتاتور الكلي كأبدي سوريالي عبثي فاسد.

الطاغية الرمزي:

شخصية خيالية ترمز لنظام شمولي. والأمثلة على ذلك روايات:

- "1984" للكاتب الإنكليزي جورج أورويل⁶. ترمز إلى الطغيان الأيديولوجي فـ "الأخ الأكبر"

3. أوغوستو روا باستوس: روائي وقاص باراغواياني. وعمل أيضاً في الصحافة وكتابة السيناريو، والتدريس الجامعي.

4. تشينوا أتشيبي: روائي نيجيري من قومية الإغبو، هو أول روائي بارز من القارة السوداء كتب بالإنكليزية. تتناول كتاباته المخلفات الأساسية للإمبريالية البريطانية على المجتمعات الإفريقية. حلل أتشيبي العلاقات الأسلوبية بين الأدبين الأفريقي والإنكليزي. استحوذت أعماله على اهتمامات النقد الأدبي.

5. نجوجي وا ثيونغو أو جيمس نجوجي: كاتب كيني، كتب بالإنكليزية، واتجه بعدها إلى الكتابة بلغته القومية. كتب الرواية والمسرحية والقصة القصيرة، كما كتب مقالات أدبية واجتماعية، وكتب في أدب الطفل أيضاً.

6. جورج أورويل هو الاسم المستعار لـ إريك آرثر بلير: صحافي وروائي بريطاني، تميز عمله بالوضوح والذكاء وخفة الدم والتحذير من غياب العدالة الاجتماعية ومعارضة الحكم الشمولي وإيمانه بالاشتراكية الديمقراطية.

ترجم المصطلح إلى العربية على الأغلب بـ "الطاغية". وعربهم، فصارت كلمة دكتاتور المعربة أكثر استخداماً. أما كلمة "طاغية" في اللغة العربية فهي مشتقة من الفعل طغى: أي تجاوز الحد في الظلم. وقد وردت في القرآن الكريم، في سورة العلق، الآية 6: «كلا إن الإنسان ليطغى أن رآه استغنى». فللكلمة «الطاغية» دلالة أخلاقية ودينية، وليست سياسية فحسب.

الفرق بين الكلمتين:

دكتاتور كلمة لاتينية كانت تعني منصباً مؤقتاً بسلطة مطلقة في الأزمات، والاستخدام الحديث لها صار سلطة مطلقة غير محدودة أو محددة.

طاغية تعني من تجاوز الحد في الظلم، وهي ذات دلالة سلبية ثابتة. يساوي بعضهم بينها وبين كلمة مستبد في الدلالة السياسية.

خصائص الطاغية في الأدب

ثمة صفات غالباً ما تتكرر في شخصية الطاغية هي:

- جنون العظمة: يرى نفسه مركز الكون.
- القمع الوحشي: استخدام العنف والتنكيل لإسكات المعارضين.
- الخداع والدعاية: السيطرة على الإعلام والمعلومات.
- البارانونيا: الشك المبالغ به في الجميع.
- العزلة: رغم سلطته، يشعر في أعماقه أنه وحيد أو منبوذ أو خائف.

أنواع تجسيد الطاغية في الأدب

الطاغية الواقعي:

يُستخدم فيها طاغية معروف (مثل هتلر، ستالين، فرانكو). والأمثلة على ذلك روايات:

- "وليمة التيس" للكاتب البيروفي ماريو فارغاس يوسا²، صور فيها طاغية الدومينيكان،

2. خورخي ماريو بيدرو فارغاس يوسا: كاتب وسياسي وصحفي وبيروفي جامعي بيروفي. يُعد فارغاس يوسا واحداً من أهم روائي أمريكا اللاتينية وصحفيها، وأحد رواد كتاب جيله.

- "الآلة تتوقف" للكاتب ي. م. فورستر¹⁴، تصور عالماً يعيش تحت الأرض، وتتحكم «آلة» مركزية في الحياة. يفقد البشر فيه القدرة على التواصل المباشر.

لماذا يستخدم الأدب شخصية الطاغية؟ نقد الأنظمة القمعية:

إظهار مدى الأذى الذي تسببه السلطة المطلقة. والأمثلة الروائية على ذلك كثيرة منها:

- رواية جورج أورويل "1984" تعرض كيف تصنع السلطة الحقيقة وتلغى الخصوصية عبر المراقبة الدائمة «شرطة الفكر». فالقمع لا يكتفي بالجسد، بل يطحن العقل والهوية.

- رواية راي برادري "فهرنهايت 451" تسلب السلطة المعرفة والخيال بحرق الكتب، وتدجن المواطنين عبر الشاشات والترفيه. الرواية تصوّر الجهل كوسيلة للهيمنة.

- رواية ماريو فارغاس يوسا "وليمة التيس" ترصد الطغيان من الداخل: كيف يدمر الناس والبلد والنخب والنفوس. فتروخيوي ليس جلاداً وحسب، بل باعث للخوف والعار حتى بعد موته.

14. إدوارد مورغان فورستر: روائي وقاص وكاتب مقالات بريطاني ولد في لندن 1 كانون الثاني/يناير 1879 وتوفي في 7 حزيران/يونيو 1970. تظهر رواياته اهتمامه بالعلاقات الشخصية والعقبات الاجتماعية والنفسية والعرقية التي تقف في طريق مثل هذه العلاقات. تركز رواياته على أهمية اتباع الدوافع الكريمة أو الفطرة السليمة.



يستخدم الأدب شخصية الطاغية
لنقد الأنظمة القمعية، وإظهار
مدى الأذى الذي تسببه السلطة
المطلقة.



تحذير اجتماعي:

من مخاطر الطغيان وتدهور الحريات. الأمثلة الروائية على استخدام الدكتاتور للتحذير الاجتماعي كثيرة، منها:

- رواية جورج أورويل "1984" تحذر من استسلام الشعوب للدعاية، والرقابة، وتزييف التاريخ واللغة. يظهر الدكتاتور فيها مثل شبح غير مرئي يتحكم في كل شيء، حتى الذاكرة.

- رواية ماريو فارغاس يوسا "وليمة التيس" تحذر من انكسار المجتمع أمام «الكاريزما المزيفة»، ومن تواطؤ النخب المثقفة والدينية مع الاستبداد.

- رواية يفغيني زامياتين "نحن" تحذر من أنظمة تُشيد على الطاعة الكاملة والتخلي عن «الخيال»، الأمر الذي يؤدي إلى فقدان الإنسانية بالكامل.

- رواية نجوجي وا ثيونغو "الطريق إلى مَبَكْتُو" تحذر من طغيان النخب الوطنية بعد الاستعمار، عندما تغدو السلطة وسيلة للنهب باسم «التحرر».

- رواية فرانز كافكا¹⁵ "القلعة" تحذر من أن الاستسلام للسلطة الغامضة يُفقد الإنسان قدرته على التمييز والتأثير، ويحوّله إلى كائن بلا هوية.

استكشاف فلسفة السلطة:

كيف تتغير الأخلاق والضمير تحت وطأة القوة. الأمثلة الروائية على ذلك كثيرة، منها:

- في رواية "1984" يخون البطل حبيبته بعد التعذيب، ويُسحق الضمير بالكامل، ويُعاد تشكيله ليتطابق مع إرادة «الأخ الأكبر». تغدو الطاعة ليست خوفاً وحسب، بل حباً إجبارياً.

- في رواية "وليمة التيس" يتواطأ قادة الجيش، ورجال الدين، وحتى المواطنون الأبرياء مع طغيان تروخيوي. ويجري تجاهل الأخلاق بسبب الخوف أو المصلحة.

15. فرانز كافكا: كاتب تشيكي كتب بالألمانية، رائد الكتابة الكابوسية. يُعدّ أحد أفضل أدباء الألمان في فن الرواية والقصة القصيرة تُصنّف أعماله بكونها واقعيةً عجائبية.

- في رواية "أنا الأعلى" يعيد الدكتاتور كتابة تاريخه نفسه، ويسوّغ جرائمه بوصفها ضرورة وطنية. يُوقّع فيها الضمير الذات بأنه «منقذ»، وليس جلاداً.

في المرحلة المعاصرة

على الأغلب لا يعاني المرء من طاغية محدد، بل من حالات فساد السلطة، وغياب العدالة. وهذا ما يشغل كثيرين في معظم البلدان، الأمر الذي يدفعني إلى تسليط الضوء على بلدين ديمقراطيين كبيرين لم يعرفا طاغية فرداً في تاريخهما الحديث والمعاصر، هما الولايات المتحدة الأمريكية والهند. الأولى أقوى الديمقراطيات في العالم، والثانية أكبرها على الإطلاق.

الولايات المتحدة الأمريكية

بلد حديث تاريخياً وجغرافياً بعلاقته بالعالم. وقد عاش هذا البلد القرون الثلاثة الأولى من حياته في حروب كادت أن تمحو الهنود الحمر سكان أمريكا الأصليين، في وقت فتحت فيه أبواب الهجرة لمن يريد أن يعيش ويعمل فيها إلى عهد قريب. وعاش سكانه في القرون الثلاثة الأولى تحت حكم أوروبي إنكليزي فرنسي إسباني حتى استقلت في عام 1776، وتبنت الدستور الحديث الأول إذا ما استثنينا "المagna كارتا"، التي عمل بها في بريطانيا منذ عام 1215، ودستور "سان مارينو" الذي صدر عام 1600. هذا البلد عاش فترات جرى التعدي فيها على الحريات الأساسية للمواطن وحقوق الإنسان، كان لها الأدب الأمريكي بالمرصاد، هي التالية:

حقبة المكارثية (الخمسينيات):

في المسرح: مسرحية "البوتقة" للكاتب المسرحي آرثر ميلر¹⁶ (1953)، مسرحية رمزية عن محاكمات السحر في سالف في القرن 17، لكنها كانت في الحقيقة نقداً مباشراً لمطاردة "المشبهين بالشيوعية".

وفي الشعر: قصائد لانغستون هيوز¹⁷ (Langston Hughes) في تلك الفترة حملت رسائل عن الحرية ورفض الخوف السياسي.

16. آرثر ميلر: كاتب وروائي ومسرحي أمريكي. كان أحد رموز الأدب والسينما الأمريكية لمدة 61 عاماً. يعدّ من عمالقة المسرح الأمريكي المعاصر، وكان من كبار المدافعين عن الحرية الفكرية مندداً بكل أشكال القمع وكان من المنادين بفكرة مسرح في متناول الجمهور.

17. لانغستون هيوز: كاتب صحفي ومسرحي وروائي وشاعر وناشط اجتماعي أمريكي. ينحدر لانغستون هيوز من أعراق مختلفة فهو من أصول إفريقية واسكتلندية وأوربية يهودية وله جذر من الهنود الأمريكيين

حقبة الستينيات - قمع الحركات الحقوقية:

في رواية "الرجل الخفي" للكاتب رالف إلسون¹⁸، وكتابات جيمس بالدوين¹⁹، كما في روايته "النار في المرة القادمة" التي جمعت بين السيرة والخطاب السياسي.

وفي الشعر في قصائد أميري بركة²⁰ عن مقاومة القمع السياسي والعنصري.

حقبة ما بعد 11 أيلول/سبتمبر والحرب على الإرهاب:

تجلى ذلك في رواية دون ديليليو²¹ "الرجل الساقط"، ورواية "الأصولي المتردد" للكاتب البريطاني من أصل باكستاني محسن حامد²². وفي الشعر في قصائد نعومي شهاب ناي²³، التي ربطت بين السلام ورفض الحرب على الإرهاب.

18. رالف والدو إلسون: روائي أمريكي من أصول إفريقية. وأديب وكاتب مرموق.

19. جيمس آرثر بالدوين: روائي أمريكي وكاتب مسرحي وشاعر وناشط في مجال الحقوق المدنية. صدرت أول رواية له في عام 1953. وعرف بمواقفه المناهضة للتمييز العنصري والجنسي والتفاوت الطبقي، وتناولت أعماله هذه القضايا في منتصف القرن العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية.

20. أميري بركة: كتب في المسرح والشعر والدراما، والرواية، وعدداً كبيراً من المقالات. درّس في عدد من الجامعات، بينها جامعة نيويورك في بوفالو.

21. دون ديليلو: روائي وسيناريست أمريكي. ولد في 20 تشرين الثاني/نوفمبر 1936، من أعماله رواية الضوضاء البيضاء.

22. محسن حامد كاتب وروائي بريطاني-باكستاني ولد في لاهور عام 1971. عاش معظم حياته في باكستان، لكنه قضى أيضاً جزءاً من طفولته في الولايات المتحدة، درس في جامعة برينستون وكلية الحقوق بجامعة هارفارد، وعمل في نيويورك ولندن قبل أن يعود إلى لاهور للتفرغ للكتابة.

23. نعومي شهاب ناي: شاعرة وكاتبة أغاني وروائية فلسطينية، ولدت في سانت لويس، ميزوري لأب فلسطيني وأم أمريكية، ألفت أولى قصائدها في سن السادسة، ونشرت أو ساهمت في أكثر من 30 مجلداً في الشعر والقصص والكتب المصورة والروايات، على الرغم من أنها تسمى نفسها «شاعرة متجولة» لكنها تشير إلى سان أنطونيو بأنه موطنها.



الأدب المعاصر في الهند يربط بين
مناهضة الدكتاتورية ومناهضة
الطائفية والعسكرة.



كثيرة أهمها:
أرونداتي روي²⁸: انتقدت في
روايتها "إله الأشياء الصغيرة" و
"وزارة السعادة القصوى" ومقالاتها
السياسية، الدولة البوليسية
وسياسات القمع في كشمير وأماكن
أخرى.

أنورادا روي²⁹، وبيرومال
موروجان³⁰: عالجا قضايا حرية
التعبير ومواجهة القوانين التمييزية.

وقد لعب الشعر الغنائي والمسرح
الشعبي في ولايات مثل ماهاراشترا
وأندرا براديش دوراً مهماً في فضح
قمع الناشطين.

وإذا كان لنا أن نصف الأدب
الهندي المناهض للدكتاتورية يمكننا
أن نقول إنه اتسم بالسّمات التالية:

- الرمزية لتجاوز الرقابة
(استعارة الأساطير الهندية، القصص
الشعبية).

28 سوزانا أرونداتي روي: كاتبة هندية ناشطة
سياسية فازت بجائزة بوكس سنة 1997 عن
روايتها إله الأشياء الصغيرة، وفي عام 2002
فازت بجائزة لانان لحرية الثقافة. كما أنها
أيضاً كاتبة لاثنتين من السيناريوهات وكثيراً من
المقالات. ومعروفة بنشاطها في سبيل قضايا
العدالة الاجتماعية والاقتصادية.

29 أنورادها روي: كاتبة وصحفية هندية، ولدت
في 1967 في كلكتا في الهند.

30 بيرومال موروجان: روائي هندي اشتهر
بتعرضه للاضطهاد بسبب روايته «جزء من
امراة» التي أثارت جدلاً واسعاً في الهند.

الأدب الهندي المناهض للدكتاتورية

الأدب الهندي المناهض للدكتاتورية ليس تياراً واحداً أو حقبة
محدودة، بل هو طيف متنوع من الكتابات التي واجهت أشكال
القمع السياسي، سواء في فترة الاستعمار البريطاني، أم خلال حالة
الطوارئ في السبعينيات، أو في انتقاد الأنظمة السلطوية المحلية
بعد الاستقلال.

الجزور التاريخية:

مناهضة الاستعمار كنواة لمناهضة الدكتاتورية قبل الاستقلال
عام 1947، كان كثير من الأدباء يرون أن القمع البريطاني لا
يختلف عن أي نظام استبدادي. ومن هنا ظهرت نصوص تجمع
بين النبرة الوطنية والتحذير من الطغيان. وثمة أدبيان كبيران برزا
في هذه المرحلة هما:

رابندرانات طاغور: رغم خلافه مع بعض التيارات القومية،
عبر في قصائده ومقالاته عن رفضه العبودية الفكرية والسياسية.
مونشي بريم تشاند²⁵: استخدم القصة القصيرة والرواية
لكشف الظلم الاجتماعي والاستغلال، كتحذير من أي سلطة
تتحكم في الشعب.

حقبة الطوارئ (1975-1977):

الذروة الحديثة للأدب المناهض للاستبداد حين أعلنت أنديرا
غاندي حالة الطوارئ، جرى تعليق الحقوق الأساسية وفرض
الرقابة الصارمة، مما أثار موجة من الأدب السياسي المقاوم.

خوشوانت سينغ²⁶ في كتاباته الصحفية وقصصه تناول
بأسلوب ساخر الرقابة وانهايار الحريات.

كامليشوار²⁷ في القصة القصيرة قدّمت صوراً لحياة المواطنين
تحت القمع، بأسلوب مباشر.

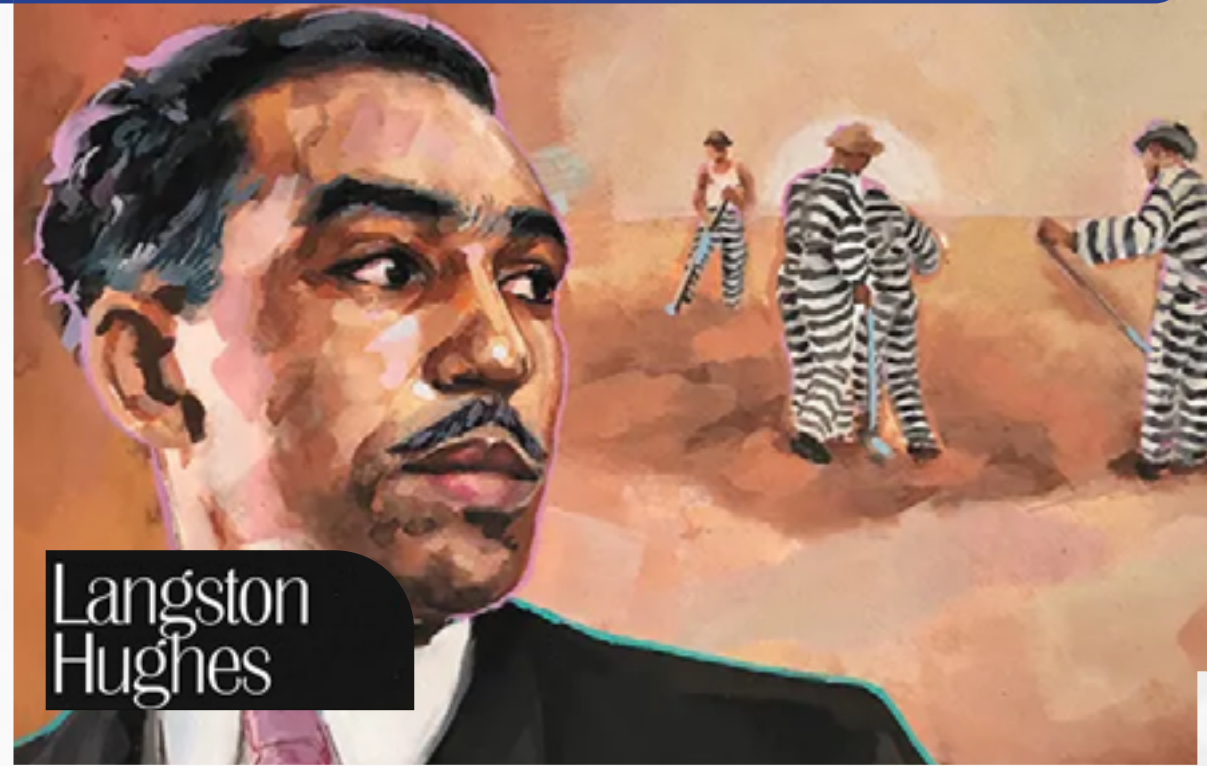
نقد التسلط والتعصب الطائفي والعسكرة في مرحلة ما بعد
الطوارئ وحتى اليوم:

الأدب المعاصر في الهند يربط بين مناهضة الدكتاتورية
ومناهضة الطائفية والعسكرة. وقد برزت في هذه الحقبة أسماء

25. مونشي بريم تشاند: من أشهر أعلام الأدب الهندي والأردى. ولد بريم تشاند في
منطقة لاماهي بالقرب من فاراناسي. توفي والداه في سن مبكرة من حياته حيث كان
طالباً في المدرسة. بدأ بالكتابة باللغة الأردية تحت اسم «ناوابراي». كتب ما يزيد على
ثلاثمئة قصة، إضافة إلى عدد من الروايات ومسرحيتين.

26. تكشف سيرة خوشوانت سينغ عن رجل نهضوي اتقن مجالات متعددة، تتجاوز
أعماله الشهيرة مثل «قطار إلى باكستان» المنشور عام ١٩٥٦. أسس أسسه في القانون
في مدرسة مودرن سكول، وكلية سانت ستيفن، وكلية الحكومة في لاهور، وكلية كينغز
لندن. ألهمت أهوال التقسيم التي شهدتها لاحقاً أشهر كتاباته.

27. كاتب هندي شهير وصحفي وسينمائي، عمل في كتابة السيناريوهات وصناعة
الأفلام.



حقبة الجدل حول السلطة التنفيذية (نيكسون، بوش، ترامب):

وتجلى في بعض روايات الديستوبيا الأمريكية الحديثة مثل رواية «المؤامرة ضد أمريكا» للكاتب
فيليب روث²⁴ التي تتخيل انزلاق أمريكا نحو الفاشية.

الهند

عالم بذاته يقدم صورة متصلة للقديم والحديث كأن لا شيء يموت فيها إلى الأبد. إنها أرض خصبة.
نبت فيها كل شيء ولا يموت فيها شيء. وإذا أراد رسام أن يرسم لوحة للهند فلن تكفيه ألوانه، وسيجد
أنه بحاجة إلى تركيب ألوان جديدة لتعكس لوحته صورة الهند على أرض الواقع شديد التنوع، شديد
التعدد.

أعود إلى الصورة الذهنية ثانية، فالهند في مخيلنا العام صورة بقدر ما نعرفها نجهلها. إنها السهل
الممتنع جداً. وهذا ما يعكسه أدبها الحديث والمعاصر. معروف عن الهند أنها لم تكن كياناً سياسياً موحداً
منذ القدم. ربما لا مثيل للهند في العالم. فالصين، جارتها، عرفت الدولة المركزية الموحدة منذ آلاف
السنين. لكن الهند لم تعرف في تاريخها وجود دولة مركزية موحدة. إنها أشبه بأرخبيل سياسي تمتص
الغريب الوافد أو تلفظه. ولعل قدرتها على امتصاص الغريب جعلها قديماً غير مبالاة لخوض الحروب
حتى عندما يُعتدى عليها لأنها سرعان ما تمتصهم، ويصرون جزءاً منها، ولأنها لم تستطع أن تمتص
البريطانيين قاومتهم ولفظتهم. وبرزت الهند دولتين ثم ثلاثة بعد أن انفصلت بنغلاديش عن باكستان
عام 1971. فالهند حتى عام 1947 كانت مجموعة الدول الثلاث: الهند المعاصرة وباكستان وبنغلاديش.

24. فيليب روث: روائي أمريكي وكاتب قصص قصيرة. تتميز قصص روث الخيالية، التي ألفها في مسقط رأسه في مدينة نيويورك بولاية
نيوجيرسي الأمريكية، بكثافة شخصيات السيرة الذاتية، لطمس الفروق الفلسفية والرسمية بين الواقع والخيال، وذلك باستخدامه «أسلوب
حسي عبقري» واستكشافاته الاستغزائية للهوية الأمريكية.



أروندياتي روي

- التوثيق الواقعي للانتهاكات، ولا سيما في الصحافة الأدبية واليوميات.

- المزج بين المحلي والعالمي، حيث يُربط قمع الحريات في الهند بالنضال العالمي ضد الطغيان.

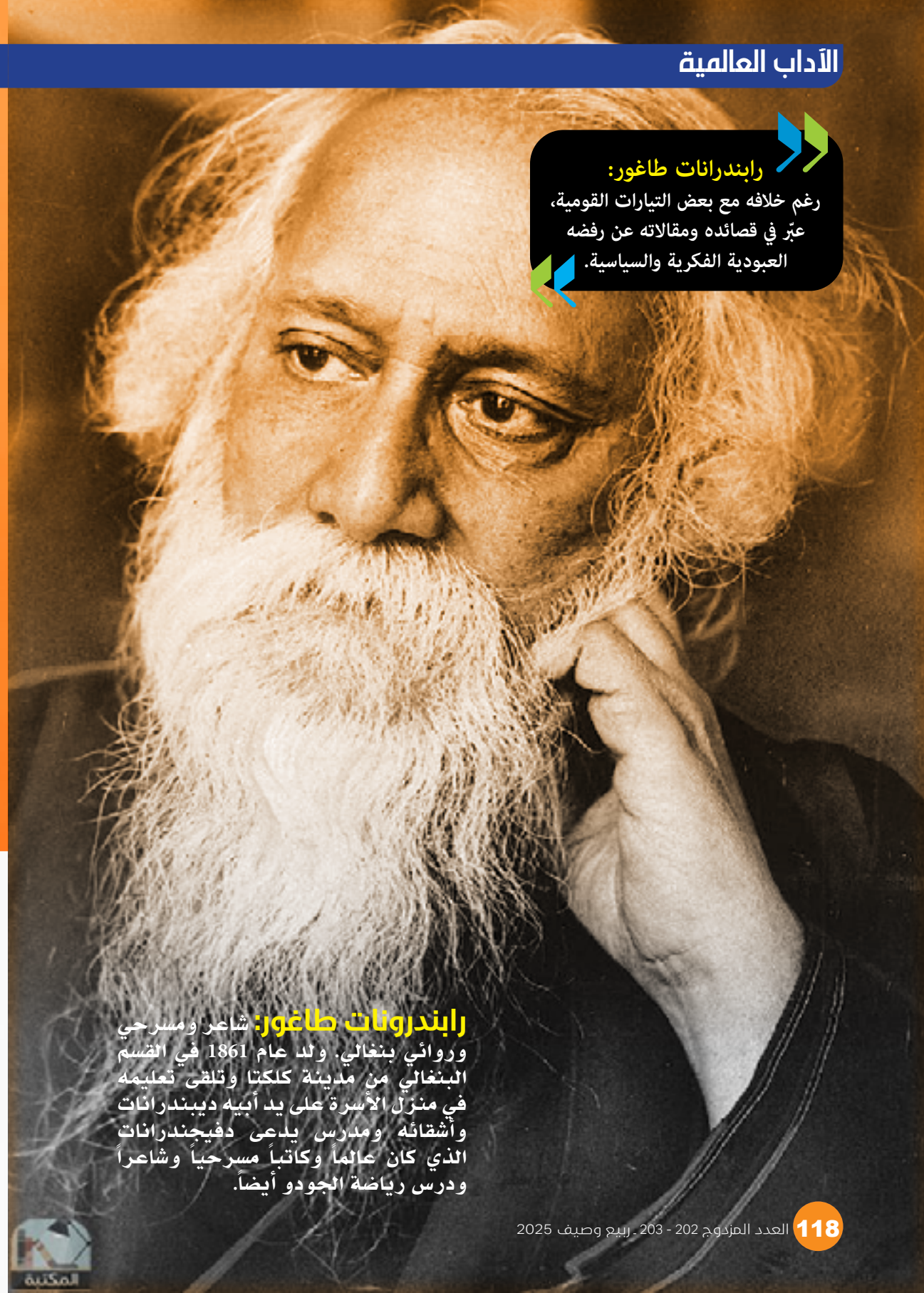
ولعل خير ما نختم فيه الحديث عن الأدب والطغيان قصيدة طاغور حيث يكون العقل بلا خوف، المترجمة بتصرف، فروحها إنسانية خالصة، هي روح الأدب الحقيقي في كل زمان ومكان:

حيث يكون العقل بلا خوف
لا تقفلوا نوافذ الروح،
فالريح التي تخنق الشمعة،
هي ذاتها التي توقظ النجم.
لا يزدهر العقل في ظلال الخوف،
ولا تزهو الكلمة حين يكتمها السلطان.
وطني، ليكن طريقك مفتوحاً للشمس،
حتى لا يختبئ الحق في أقبية القصور.
حين يطول الليل على الأرض،
يكون الفجر وعداً،
لا يمنحه الحاكم، بل يخلقه الناس.
أكره القوة التي تشتري الصمت،
وأحب الكلمة التي تمشي عارية في السوق.

المراجع:

- أورويل ج. 1984. ترجمة أنور الشامي. بيروت: دار المدى.
- فارغاس يوسا. وليمة التيس. ترجمة صالح علماني. بيروت: دار المدى.
- غارسيا ماركيز غ. خريف البطريق. ترجمة محمد علي اليوسفي. بيروت: دار المدى.
- روي أروندياتي. إله الأشياء الصغيرة. ترجمة جهان الجندي. بيروت: دار الجندي.
- مواد كثيرة حول الموضوع على الشبكة الإلكترونية.

1. Arendt, H. (1951). The origins of totalitarianism. New York: Harcourt.
2. Canetti, E. (1960). Crowds and power. New York: Viking.
3. Fromm, E. (1941). Escape from freedom. New York: Farrar & Rinehart.
4. Bloom, H. (Ed.). (2008). George Orwell's 1984 (Bloom's Modern Critical Interpretations). New York: Infobase Publishing.
5. Kaup, M. (2012). Dictatorship in Latin American literature. New York: Palgrave Macmillan.
6. Miller, N. (2013). The literature of dictatorship. New York: Routledge.
7. Runciman, D. (2018). How democracy ends. London: Profile Books.

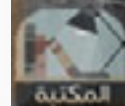


رابندراناث طاغور:

رغم خلافه مع بعض التيارات القومية،
عبر في قصائده ومقالاته عن رفضه
العبودية الفكرية والسياسية.

رابندرونات طاغور: شاعر ومسرحي

وروائي بنغالي. ولد عام 1861 في القسم البنغالي من مدينة كلكتا وتلقى تعليمه في منزل الأسرة على يد أبيه ديبندراناث وأشقائه ومدرس يدعى ديفيندرونات الذي كان عالماً وكاتباً مسرحياً وشاعراً ودرس رياضة الجودو أيضاً.





لم تكن رواية «وليمة التيس» في رأيي، انتقاماً من الاستبداد، الذي عايشه بشكل يومي في بلده (البيرو) وفي بلدان أمريكا اللاتينية فقط، بل كانت أشبه بدراسة مبدعة، توثق لملاحم شخصية المستبد وأعوانه



التناقض «تارة تعلو في حكمتها، وتارة تتردى في سوقيتها» وليس غريباً أن يدعي المعرفة، إذ لا يقرأ سوى ما يكتب عنه من مديح، بل لا يسمع لأي رأي يخالفه، يسكنه بالكلام أو التأؤب أو يرحل بخياله إلى ليلة متعته، فهو يملك نساء أعوانه وبناتهم، حتى إنه لم يستطع الارتباط مع الآخر، أياً كان، بأية علاقة إنسانية (حب، صداقة...) إذ لا مكان لديه للعائلة، أو للدين، أو للفن، وبالتالي فهو بعيد عن تلك العلاقات الروحية التي ترتقي بالنفوس البشرية! وقريب من تلك الأفعال الوحشية التي لا يوقفها ضمير أو أي إحساس بكرامة الإنسان!

رغم ذلك قدّم صوت الراوي بعض إيجابيات الطاغية، ليقرب من ملاحم شخصية طبيعية مألوفة، فقد تمّتع بروح المغامرة، دقيق في عمله، الذي يستمر ساعات طويلة دون كلل، حلّ مشكلة الدين مع أمريكا، يؤطّر أعماله بالقانون، وإن كان شكلياً، قضى على الحروب المحلية... لهذا استطاع أن يستلب فكر الجميع، سيجنّ الكثيرون بعد اغتياله، إذ تضيع بوصلة حياتهم، فقد بدا لهم منقذاً.

لم تكن رواية «وليمة التيس» في رأيي، انتقاماً من الاستبداد، الذي عايشه بشكل يومي في بلده البيرو وفي بلدان أمريكا اللاتينية فقط، بل كانت أشبه بدراسة مبدعة، توثق لملاحم شخصية المستبد وأعوانه، لهذا رحل إلى تجارب روائية سابقة وإلى كتب التاريخ؛ لبحث فيها (كما حدثنا حين زار دمشق، بعد نيله نوبل 2008). وقد تفرّغ عدة سنوات في الدومينيكان، بعد سقوط الديكتاتور، لدراسة سيرته، وآلية تفكيره وتصرفاته في بلده، وسماع قصص فظائعه من أبناء الشعب الدومينيكاني.

لهذا استطاع في «وليمة التيس» أن يرسم صورة مذهشة في تعددها للطاغية تروخيو فهي تصيب بالتوتر والإزعاج كل من يمتلك ضميراً حياً، إذ إن أقواله وأفعاله تثير الرغبة في التغيير والثورة، حتى إن إحدى الشخصيات، التي تؤمن بتعاليم المسيح المسالمة «سلفادور اللبناي» تتحمس للمشاركة في اغتيال هذا الشيطان، من أجل التخلص من استبداده وقهره، الذي يصل إلى درجة قتل إنسانية الإنسان، حين يمنع عنه حرية الاختيار، وبذلك يضع يوسا الشخصية في أكثر المواقف إيلاً وحده؛ لكن الواقع المظلم، الذي يُخضعه له المستبد، إذ يمنع عنه آفاق حياة كريمة، تدفعه إلى حسم خياراته، خاصة بعد أن أرضى ضميره الديني، بطلاعه على رأي توما الإكويني، بأن الكنيسة لا تمنع في قتل من يجعل حياة الناس جحيماً.

أما المخيال الشعبي، فقد رسم أسطورة الطاغية، أقرب إلى إله كلي القدرة عيناه ثاقبتان، لا يمكن النظر إليهما، يفعل ما يشاء، لا يهرب، لا يسجن، لا يتعرق... كل شيء في الدومينيكان، بات يحمل اسمه: المدارس والجسور والطرق... حتى إن العاصمة تغيّر اسمها، وبات تروخيو ليعلن أبدية امتلاكه للبلد وأهله، يساعده في ذلك لغة تلقينية، تفرض رؤية حزبه الوحيد عبر وسائل إعلام يملكها أعوانه، ليرسخوا صورة إنسان شبيه بإله في أذهان شعبه سواء في ذلك الإنسان البسيط أم الوزير!

إنها صورة، لا تخصّ الدومينيكان، بل تشمل بلدان العالم الثالث، لكن الرواية، استطاعت التغلغل إلى أعماق الطاغية «عبر لغة الاعتراف، تسلط الضوء على لحظات ضعفه وقوته» استطاع المتلقي أن يسمع وجهة نظره، التي تجلّ ذاتة: إنه يريد إنقاذ بلاده من البربرية والتخلف، فهو الوحيد، الذي يملك نسخ الحياة والتطور، وإذا ترك شعبه، فسيموت، كما نسمع «عبر لغة ساخرة» كيف أنه هرب من كل القوانين إلا قانون الزمن، فقد استطاع أن يتحكم بملايين ثلاثة من رعيته، لكنه لم يستطع التحكم بمثالثته «مصائب بسلس بولي وعجز جنسي» وبذلك طعنه الزمن على المستوى النفسي والاجتماعي، فأصغى المتلقي إلى ما لم يبح به لأحد، أي بما يعتلج في أعماقه من لحظات ضعف بشري.

إن مثل المعاناة المسكوت عنها، تدفعه للانتقام من الآخرين، لهذا يبدو دائماً في حالة إصدار أوامر لهم، وحين يسمع أحدهم، فلكي يسقّه رأيه! إذ إن الجميع «قمامة» أمام ذاته المتورمة، لهذا من الطبيعي أن ينطق بلغة

الصور المتعددة للتاغية وليمة التيس

■ أ.د. ماجدة حمود

ناقدة وأستاذة جامعية من سورية

ما إن فتح ماريو فارغاس يوسا عينيه في بلده البيرو، حتى رأى الطاغية مانويل أودريا يحكم بلده، لهذا انخرط بالسياسة منذ تفتح وعيه (انتسب للحزب الشيوعي)؛ لكنه لم يقنع بهذا الدور، بل أراد أن يكون أكثر فاعلية، لهذا رشّح نفسه لرئاسة البيرو؛ ففاز الديكتاتور بيجيمور ففرض على أحلامه بالديمقراطية، وقد صرّح بأن الهزيمة لم تؤلمه، قدر ما ألمه تحول أعوانه إلى معسكر الخصم المنتصر، الذي لم يستطع تحقيق العدالة، مثلما لم يستطع القضاء على الفقر، فأحس أن الفرق بينه وبين خصمه، كالفرق بين الليبرالية والمحافظة في الاقتصاد، وبين الاستبداد والتعددية في السياسة، لهذا ليس غريباً أن تنتهي فترة حكم هذا الرئيس بهربه عام 2000 إلى اليابان بعد فضيحة فساد.

وهكذا اكتشف بنفسه وبشكل عملي قبح السياسة، فاستطاع عبر الإبداع الروائي أن يدهشنا بتفاصيل متخيلة وواقعية للطاغية، فهو ممن يرون أن «الأزمة تمرّ على المواقف السياسية البليدة، لكن الرواية العظيمة تبقى مؤثرة وخالدة على مر الزمن»⁽¹⁾ إذ إنها القضاء الوحيد، الذي يسهم في اكتمال وعي الإنسان وإحساسه، وبفضلها يستطيع أن يعايش فيها كل ما يمنع ذبوله الروحي والعقلي؛ لهذا رأى يوسا خلاصه في التفرّغ لها دراسة ونقداً وإبداعاً.

وقد تحوّل كبار أعوانه إلى آلة في يده، من رئيس الوزراء كابرال الذي يدعى مخيخ لشدة ذكائه، إلى القانوني تشيرنوس الذي قدّم بصورة كاركاتورية (الدستوري سكران) إلى القواد ألفونسو، الذي يختص بتقديم وجبة متعته اليومية... ستلغى إنسانيتهم جميعاً، فهم لا يفكرون إلا به ومن أجله.

أدهش المتلقي أصوات أعوانه، وهي تتملقه، وتستجديه، حتى بات هدر إنسانيتهم؛ ليرضى عنهم، أمراً طبيعياً؛ حتى يصل الأمر إلى درجة اللامعقول، فيضحي رئيس وزرائه بأعز مخلوق لديه، إذ يقدم أورانيا ابنته الوحيدة (في الرابعة عشرة من عمرها) قرباناً لسرير شهوة طاغية (في السبعين)!

وكي يصور لمبدع بشاعة الاستبداد، جعل من مأساة هذه الصغيرة وصوت معاناتها محور رواية «وليمة التيس» (الافتتاحية، الخاتمة، معظم الفصول) لا صوت الطاغية وأعوانه، فكان لغز التشويق سر الفتاة، لاسر الاغتيال؛



سلط المؤلف الضوء على طاغية، يبني مجتمعاً يبدو فيه «الجور هو القانوني...» فيصل المتلقي إلى نتيجة أن «الواقع سيء الصنع، وأن الحياة يجب أن تتغير...» ولكن هل تتغير فعلاً، حين يتغير وجه المستبد، ولا يقتل الاستبداد من جذوره، ويتم التخلص من آليته، التي تدمر روح الحياة بتدمير الشباب



ليركز الضوء على فظاعة هذا الاغتصاب، الذي دمر كيائها، فكرهت حياتها مثلما كرهت أباه. لهذا لن تجرؤ أورانيا على سرد مأساتها لأحد، إلا بعد مرور خمس وثلاثين سنة، أمام عمتها الكسيحة وابنتيها، اللواتي كن أكثر من لامها على ترك الوطن ووالدها المريض، فنسمع لغة فجائية، تنبض بحرارة الانفعال والتوتر «فكرت بالقائه نفسي من النافذة، فكرت بالركوع أمامه، بالتوسل إليه، بالبكاء له، فكرت بأن علي أن أنقاد لعمل ما يريد، وأنا أشد على أسناني، لكي أستطيع العيش، ولكي أنتقم يوماً من أبي...» (2) وكي يوظف المؤلف النفور من الطاغية، سيعنى المؤلف بتفاصيل هذه الليلة، التي نسجت مأساة لن تغادر الفتاة، منذ صعود السلم ممسكاً بذراعها، مثل عروسين، إلى مخدع الزفاف، فشكلاً في المخيلة ثنائياً متنافراً أقرب إلى الجد والحفيدة، مما يزيد في قتامة المشهد والنفور من بشاعته! فبدأ أشبه بجحيم، يلهب أعماقها! فكره الحياة (الأقارب، البلد، لن تحب رجلاً، ولن تتزوج، ولن تنجب أطفالاً...) فقد حولها أبوها والطاغية «إلى صحراء قاحلة» بعد أن نُقلت من براءة الطفولة إلى بؤس الشيخوخة!

بدأ هذا المشهد ينبض باللغة المتوترة الصارخة والعنيفة التي تصدر عن الطاغية، في مقابل الخوف الأبكم للفتاة، لهذا كان سرد تفاصيله مصدر عذاب لها وتوتر، سرعان ما تسري عدواه إلى قريباتها المصغيات اللواتي يتوحد بهن المتلقي، فيعيش حالة غثيان وقرف، تتوطن وجدانه!

ومن أجل تخفيف حدة التوتر شاعت أثناء السرد لغة السخرية والنبرة العدوانية، فمثلاً أثناء حديثها عن قواد الطاغية ألفونسو تقول بأنها «تشرت...» بمرافقتها المحببة!

رافق رسم المشهد إلى جانب اللغة المتوترة حركات متشنجة غير إرادية تقوم بها أورانيا أثناء رواية الحدث المأساوي «تجعد يدها شرف الطاولة».

أما العمة الكسيحة التي تستمع لآلام أورانيا ودور أخيها فيها، فزى استنكارها عبر حركة الاختلاج «في كرسيها الهزاز». وفي ملامح وجهها، إذ فتحت فمها دون أن تقول شيئاً، وبدا هول ما تسمعه في شحوبها، وعينيها الغائرتين الممتلئتين بالدموع؛ لتطلب من ابنة أخيها التوقف عن سرد مأساتها، التي لا تحتمل.

يسجل الروائي غوصه في ظلمة الاستبداد في أعماق النفس البشرية، وفي بؤس علاقات سياسية، تتعلق بالآخر، الذي يرعى الطاغية، فقد ربته الحكومة الأمريكية صغيراً، لهذا بدا ابناً وفيماً لتعاليم (المارينز)، الذي درّبه، فعاش مسبّحاً بحمد جيشها، فقد علّمه معنى الشرف والجبن معاً!!

صحيح أنه كان يحتقر الجميع، لكنه يحسب حساباً للأمريكا، فيلجأ إلى تجميل وجه نظامه بين فترة وأخرى أمامها، وذلك بإطلاق سراح بعض المعتقلين السياسيين، كي يبين لها قدرته على ممارسة الديمقراطية!

وهو حين يمارس هذه اللعبة، يدافع عن ذاته أمام قوة عظمى من أجل استقراره في السلطة. فقدّم لها، مقابل حمايته، خدمات كثيرة

(طارد المتمردين ضدها، فكان من أشد الحصون مناهضة للشيوعية، وأكثر الدول صداقة لها، وقف إلى جانبها في الحرب على اليابان وألمانيا، ومنحها صوته في الأمم المتحدة مهما كانت القضية...).

بالإضافة إلى هذه الخدمات، لجأ الطاغية إلى شراء ضمائر الصحفيين الأمريكيين وأعضاء الكونغرس بالمال والامتيازات والإعفاءات الضريبية، ليسكتوا عن نقد استبداده، لكن هؤلاء تولوا عنه إثر توتر العلاقة بينه وبين بلدهم، إثر محاولة الاغتيال الفاشلة ضد الرئيس الفنزويلي، فصعدوا رأس الطاغية بالحديث عن السيادة والديمقراطية وحقوق الإنسان...

وقد ضاعف التوتر بينه وبين أمريكا، حين لوحظ بذخ ابنه رامفيس الذي ذهب للدراسة فيها، حتى لاحظ أحد أعضاء الكونغرس الشرفاء أن هذا الابن، ينفق على حفلات المجون وممثلات هوليوود ما يعادل المساعدات التي تقدمها واشنطن لبلاده، وتساءل: أهذه أفضل طريقة لمساعدة البلاد الفقيرة ومقاومة الشيوعية؟ مما دفع أمريكا إلى قطع المساعدات عن الدومينيكان!

وحين توترت العلاقة بين الطاغية والكنيسة رفضت أمريكا أن تدفع له ثمن السكر الذي اشترته من بلده؛ لهذا تعددت أوصافه لها، حسب علاقته بها، فتارة بدأ هذا الآخر منقذاً له، وتارة يصفه بـ «العلق» و«مصاحي الدماء» «الجبنة» «الأوغاد» والحيوانات التي علفها عدة سنوات، ثم تخلت عنه، ومع ذلك ظل رجال الكونغرس أملة الوحيد في تخفيف العقوبات وجعل واشنطن تدفع ثمن السكر الذي اشترته، لهذا قرر عدم قطع المال عنهم!

بدأ الطاغية واثقاً من نفسه في نزاعه مع أمريكا، حتى إنه آمن بقدرته على هزيمتها، خاصة أن كاسترو، الذي لا يملك قوة مسلحة أكثر حداثة منه، قد سبقه إلى هزيمتها في خليج الخنازير. لكنه حين يعود إلى صوت العقل فيلجأ إلى السياسة والمداورة، حتى إنه يعلن لصديقه الأمريكي سيمون بأنه لا يحمل أية ضغينة لأمريكا بفضل شعوره بالامتنان للمارينز!

وقد لوحظ أن فرض أمريكا عقوبات اقتصادية، أنهكت الشعب الدومينيكاني، دون أن تنال من الطاغية وأسرتة!

وحين اغتيل تروخيو، خلفه بالاغير الطاغية الفريد

من نوعه، والذي بدأ أكثر حرفية ونعومة من سابقه، إذ جعل أول همه استرضاء أمريكا، التي اعترفت به، ورأته رجل دولة حقيقياً، إذ استطاع أن يبعد الشيوعيين من السلطة، ويفسح مجالاً للمظاهر الديمقراطية، بل وصل الأمر به إلى درجة إلقاء خطاب في الأمم المتحدة، ينتقد فيه الحكم السابق لافتقاده للتعددية، وأعلن عفواً عاماً، شمل من أسهم في اغتيال الطاغية. لهذا هنأه القنصل الأمريكي قائلاً: «في الأزمات يعرف رجل الدولة الحقيقي».

سلط المؤلف الضوء على طاغية، يبني مجتمعاً يبدو فيه «الجور هو القانوني...» فيصل المتلقي إلى نتيجة أن «الواقع سيء الصنع، وأن الحياة يجب أن تتغير» (3). ولكن هل تتغير فعلاً، حين يتغير وجه المستبد، ولا يقتل الاستبداد من جذوره، ويتم التخلص من آليته، التي تدمر روح الحياة بتدمير الشباب، كما حصل لأورانيا.

أخيراً أعتقد أن يوسا جمع في طاغيته تروخيو طغاة عديدين من الشرق العربي (العراق، سورية...) وأمريكا اللاتينية، ومن الأدب، الذي سبقه (ماركيز، باي إنكلان، أستورياس...) ليرسم بحساسية المبدع صورة، لا تبرح الذاكرة، وتوقظ مشاعر نفور من الظلم والاستغلال، تصاحب المتلقي؛ لتحفز عقله؛ فيبحث مع المؤلف وأبطاله عن طرق، تنقذ روحه، فيعيد بناء الحياة على أسس جديدة!



الحواشي:

1. ماريو فارغاس يوسا و«بؤساء» فيكتور هوغو في «غواية المستحيل» ناديا ظافر شعبان جريدة الحياة 2010/06/23.
2. ماريو فارغاس يوسا، «وليمة التيس»، ترجمة صالح علماني، دار المدى، ط1، دمشق، 2000، ص424.
3. «أدب أمريكا اللاتينية» (القسم الثاني)، تنسيق سيزار فيرناندث مورينو، ترجمة أحمد حسان عبد الواحد، مراجعة د. شاكر مصطفى، عالم المعرفة الكويتية، عدد (122) شباط، 1988، ص308-309.

فانون فرانتز

1961-1925

في الذكرى المئنة لميلاد فرانتز فانون (1925-1961)، يستعاد إرث المفكر والطبيب النفسي والمناضل الذي ارتبط اسمه بحركات التحرر الوطني ومناهضة الاستعمار.

وُلد في جزيرة المارتينيك تحت الاحتلال الفرنسي، وشارك في الحرب العالمية الثانية، ثم درس الطب النفسي في فرنسا.

عمل في الجزائر إبّان الثورة، فعاش عن قرب عنف الاستعمار وآثاره النفسية والاجتماعية، ليصبح أحد أبرز الأصوات الداعية إلى الكفاح المسلح. من أشهر كتبه: «بشرة سوداء، أقنعة بيضاء» و«معذبو الأرض».

رحل مبكراً عن عمر 36 عاماً، لكن أفكاره حول الاستعمار، والعنف، والتحرر ما تزال مرجعاً أساسياً في الفكر النقدي العالمي.

«كل جيل، داخل غموضه النسبي، يجب أن يكتشف رسالته:

إمّا أن ينجّزها وإمّا أن يخونها».

فانون - «معذبو الأرض» (1961)



frantz
fanon

تذكاري
ذكرى
Anniversary



منذ بضع سنوات، تطلّعتْ
مختبراتٌ إلى اكتشاف مصلٍ
مضادٍّ للتمييز ضدّ الزوج؛
فقامت أكثر المختبرات اجتهداً
في العالم بتنظيف أنابيب
اختبارها، وضبط موازينها،
والخوض في بحوث ستتيح
تبييض مصائب الزوج،
ليتوقّفوا بذلك عن تحمّل
عبء هذه اللعنة الجسدية.



فانضمّ إلى القوات الفرنسية الحرة؛ ثم شارك في الحرب
العالمية الثانية إلى جانب الفرنسيين ضد النازيين. ولكن بعد
هزيمة الألمان، أنكر الجنود البيض جهود زملائهم السود،
الذين أرسلوا إلى إقليم النورماندي، تمهيداً لترحيلهم إلى
بلدانهم التي جاؤوا منها في إفريقيا وبلاد ما وراء البحار؛
فأثار ذلك أشدّ الحنق لدى الثائر فانون.

اختصّ في الطب النفسي في مدينة ليون عام 1950.
ووسّع معرفته بالآداب والفلسفة والفنون؛ فأصدر بين عامي
1949-1950 ثلاث مسرحيات: «العين تَغرق»، «الأيادي
الموازية»، «المكيدة». نُشر في عام 1952 كتابه الشهير «بشرة
سوداء» << أقنعة بيضاء>>؛ حيث حلّل فيه، بأسلوب سلسل
ومؤثر، آثار العنصرية نفسياً واجتماعياً على السود.

انتقل إلى الجزائر عام 1953، ليتابع العمل في «جبهة التحرير الوطني الجزائرية» التي تأسست عام
1954. استقال من منصبه الطبي عام 1956، وتخلّى عن جنسيته الفرنسية ليصبح جزائرياً، وعمل محرراً
في صحيفة «المجاهد».

تعرّض عام 1959 لثلاث محاولات اغتيال متتالية: على الحدود الجزائرية المغربية، وبسيارة مفخخة
في روما حيث نُقل لتلقّي العلاج، وفي المشفى. ونُشر في العام نفسه كتاب «العام الخامس للثورة
الجزائرية»؛ وهو عرضٌ علمي للتغيرات الإيجابية التي طرأت على مسيرة الشعب الجزائري النضالية.
وعُيّن سفير الحكومة الجزائرية الانتقالية في غانا عام 1960. لكنه أصيب بسرطان الدم، وقصّد الاتحاد
السوفييتي للعلاج، ثم الولايات المتحدة الأمريكية.

آخر كتاباته الخالدة ظهرت في مؤلّف «معدّبو الأرض»؛ الذي قدّم له جان پول سارتر؛ ونُشر قبل
بضعة أيام من رحيله.

وافته المنية بتاريخ 6 كانون الأول 1961 في ولاية ماريلاند، عن عمر ناهز 36 ربيعاً. فدُفِن في الجزائر،
تنفيذاً لوصيته.

بشرة أقنعة سوداء بيضاء

■ فرانتز فانون

■ ترجمة: د. عادل داود - مترجم وأستاذ جامعي من سورية

في ذكرى ميلاده المئة
فرانتز فانون
ورحلة التخفيف عن معذّبي الأرض

مرت الذكرى المئوية لميلاد أحد أهم الكاتِب والمحلّين والمنظرين والمُلهمين الأيديولوجيين لإنهاء
الاستعمار فرانتز فانون في هذا العام (20 حزيران 2025). وبهذه المناسبة يسر إدارة مجلة «الآداب
العالمية» أن تنشر فصلاً من كتابه المهم «بشرة سوداء وأقنعة بيضاء»؛ إدراكاً منها بعظمة أفكاره
وتأثيرها لدى مناهضي الظلم والتمييز والعنصرية والديكتاتورية في أرجاء مختلفة من العالم، لاسيما في
إفريقيا وآسيا ومناطق الكاريبي والوطن العربي...

وُلد فانون في جزيرة مارتينيك؛ وهي مستعمرة فرنسية في منطقة الكاريبي. كان أبوه من أصحاب
البشرة السوداء، وأمّه فرنسية الأصل. اشتعلتْ رغبته في محاربة الاستعمار والعنصرية وهو في الثامنة
عشرة، حين تعرّضت الجزيرة لحصار قوات حكومة فيشي، وعانى سكانها من سوء معاملة المحاصرين.

التجربة التي يعيشها الشخص الأسود

”زنجي قذراً“ أو ببساطة: ”أنظر، شخص زنجي!“.

أثبُت هذا العالم حاملاً همَّ خلق الأشياء معنًى، تملأ روعي الرغبة في أن أكون أصل العالم، وها أنا مكتشفاً نفسي شيئاً وسط أشياء أخرى.

حبس تلك الموضوعية الساحقة، أناشد الآخر. تنزلق نظرتي التحررية على جسدي الذي صار علي حين غرة عديماً يفعل الخشونة، فتُعبد لي خفة ظننتها ضائعة؛ إذ تعيدني إلى العالم، وأنا أتغيب عنه. لكنني أتعتز هناك، في المقلب الآخر تماماً. والآخر بحراته ومواقفه ونظراته، يحدّق إليّ بالمعنى الذي نحدّد به مزيجاً باستعمال مادة ملوثة. فأنفعلت، وطلبت تفسيراً... ولم يُغيّر ذلك شيئاً... فأنفجرت. تلك هي الشذرات الرقيقة التي ملمتها ذات أخرى. ما دام الزنجي في داره، ليس عليه إثبات ذاته للآخر؛ إلا بمناسبة بعض الصراعات الصغيرة في أحشائه. هنالك فعلاً لحظة ”الكينونة من أجل الآخر“، التي تحدث عنها هيجل، لكن كل فلسفة وجود (أنطولوجيا) تسمي غير قابلة للتحقيق في مجتمع مستعمر ومتحضر. ويبدو أن ذلك لم يستر، بنحو كافٍ، اهتمام من كتبوا عن هذه المسألة. فتشوّب رؤية العالم (Weltanschauung) للشعب المستعمر شائبة، وتمنع علّة كل شرح أنطولوجي وجودي. وقد يُعترض علينا بأن هذا الأمر ينطلي على كل فرد، لكن في ذلك حجب مشكلة أساسية عن الذات. حين نقبل قطعاً أن تضع الأنطولوجيا الوجود جانباً، فهي لا تتيح لنا فهم كينونة الشخص الأسود؛ إذ لا يعود الأسود أسود، بل يكون كذلك إزاء الأبيض. يعتزم بعضهم تذكيرنا بأن للموقف معنى مزدوجاً. فرد أن ذلك خاطئ. فليس لدى الشخص الأسود مقاومة وجودية في نظر الأبيض. وقد امتلك الزوج - بين ليلة وضحاها - منظومتي إسناد، وجب عليهم التموضع بالنسبة إليهما.

والغيت الميتافيزيقيا الخاصة بهم أو - بنحو أبسط - ألغيت عاداتهم والهيئات التي ترجع إليها؛ لأنها تعارضت مع حضارة كانوا يجهلون، وقد فرضت عليهم.

يجهل الأسود في داره، في القرن العشرين، اللحظة التي تمر فيها دونيته بالآخر... لا جرم أننا مررنا بمناقشة المشكلة السوداء مع بعض الأصدقاء، ونادراً ما حدث ذلك مع أشخاص سود أمريكيين. واحتججنا معاً، وأكدنا تساوي البشر أمام العالم. وحدث أيضاً في جزر الأنتيل ذاك الانقطاع البسيط بين أقوام (بيكيه) و(ميلاتري) و(نيغري). لكننا نكتفي بفهم فكري لهذه التباينات. والحق أن ذلك لم يكن مأساوياً. وبعدها... وبعدها مُنحنا مجابهة النظرة البيضاء. واستبد بنا ثقل غير معتاد. ونازعنا العالم الحقيقي في حصتنا. في العالم الأبيض، تُصادف الشخص الملون بغير الأبيض صعوبات في إنشاء مخططه الجسدي. ومعرفة الجسد نشاط يحمل السلبية فحسب. إنها معرفة عائدة للضمير هو. ويسود حول الجسد جو من الرية المؤكدة. أعلم أني إذا أردت التدخين، وجب عليّ مدّ الذراع اليمنى ومسك علبة السجائر الموجودة في الطرف الآخر من الطاولة. أما أعواد الثقاب، فتكون في الدرج الأسير؛ ويجب أن أرجع قليلاً. لا أنفذ جميع تلك الحركات بحكم العادة، بل بحكم معرفة مضمرة. فيبدو أن المخطط هو البناء البطيء لذاتي، على شاكلة جسد في كنف عالم مكاني وزماني. وهو غير مفروض عليّ، بل يكون هيكلية باثة في ذاتي والعالم، فهي باثة بسبب ظهور جدلية فعلية بين جسدي والعالم.

منذ بضع سنوات، تطلعت مختبرات إلى اكتشاف مصل مضاد للتمييز ضد الزوج؛ فقامت أكثر المختبرات اجتهداً في العالم بتنظيف أنابيب اختبارها، وضبط موازينها، والخوض في بحوث ستتيح تبيض مصائب الزوج، ليتوقفوا بذلك عن تحمل عبء هذه اللعنة الجسدية. وقد أوجدت علاوة على المخطط الجسدي مخططاً تاريخياً عرقياً. والعناصر التي استعملتها لم تقدّم لي عن طريق ”رواسب الأحاسيس والإدراكات من النوع الملموس على الأغلب، والسمعي، والمدرّك في الحركة والمكان، والبصري“¹، بل عن طريق الآخر؛ أي الأبيض الذي

1. جان ليرميت، صورة جسدينا، منشورات نوفيل روفي كريتيك، ص 17.

ذكرى - نص فكري

نَسَجَ لي ألف تفصيل ونكتة وحكاية. ظننت أنه عليّ بناء ذات فيزيولوجية، وإيجاد توازن في الحيز، وتحديد مكان بعض الأحاسيس؛ وها هو يُطلب مني شيء إضافي.

”أنظر، شخص زنجي!“، كان هذا محرّضاً خارجياً يهزني في أثناء مروري. فكنت أرسوم شكل ابتسامة. ”أنظر، شخص زنجي!“، كان هذا صحيحاً. وكنت أتسلى به.

”أنظر، شخص زنجي!“، كانت تضيق الحلقة شيئاً فشيئاً، وكنت أتسلى بذلك علانية.

”ماما، أنظري إلى الزنجي، أنا خائف!“، خوف! خوف! ها هم الناس يبدؤون بالتوجس مني. كنت أود التسلي بذلك حتى الاختناق، لكن الأمر صار مستحيلًا لي.

ما عدت أستطيع؛ فقد علمت قبل ذلك بوجود حكايات أسطورية، وقصص، وتاريخ، وتوجد على الأخص السردية التاريخية، التي لقّني إياها كارل جاسبير. عندئذ، انهار المخطط الجسدي، الذي هوجم في نقاط عدة؛ متخلياً عن مكانه لمخطط عرقي متعلق بالبشرة. ففي القطر، لم يرتبط الأمر بمعرفة جسدي العائد للضمير هو، بل بشخص مضاعف ثلاثة أضعاف. في القطر، عوضاً عن مكان واحد، كان يُترك لي مكانان أو ثلاثة أمكنة. وقبل ذلك، ما عدت أتسلى بالأمر. لم أكتشف البتة إحداثيات العالم المضطربة. كنت موجوداً في ثلاثة أضعاف؛ أشغل جزءاً من المكان. كنت أمضي إلى الآخر... والآخر - الزائل، والعدواني غير المُبهم، والشفاف، والغائب - كان يختفي. إنه الغثيان...

كنت مسؤولاً عن جسدي، وعرقي، وأجدادي في آن معاً. أقيت على نفسي نظرة موضوعية، فاكشفْتُ سوادي، وسماتي الإثنية؛ فمزّق طيلة أذني أكل لحوم البشر، والتخلّف العقلي، والوثنية، والوصمات العرقية، وتجارة العبيد السود، ولا سيما، وعلى الأخص العبارة الإعلانية: ”إنه جيد مشروب البنانيا“.

ذاك اليوم، همّت على وجهي، غير قادر أن أكون خارجاً مع الآخر، الأبيض عديم الرحمة الذي يسجنني؛ فحملت نفسي بعيداً من ذاتي، هناك، بعيداً جداً؛ مشكلاً لنفسي مادة. ماذا كان يمثل ذلك لي إن لم يكن فك التصاق، واجتثاث، ونزيفاً يختر دماً

أسود على كامل جسدي؟ بيد أني لم أكن أريد إعادة النظر تلك، ولا تلك الموضوعة للموضوع. كنت أود ببساطة أن أكون شخصاً بين أشخاص آخرين. كنت أود الحلول ناعماً وفتياً في عالم يكون لنا، ونعمّره معاً.

لكنني رفضت كل كُزاز عاطفي. كنت أريد أن أكون إنساناً، لا شيء غير إنسان. وربطني بعضهم بأسلافي المستعبد، المشنوقين بلا محاكمة؛ فقررت تحمّل مسؤولياتي. وفهمت تلك القاربة الداخلية عن طريق المستوى العالمي للفكر. كنت حفيد عبيد، على النحو الذي كان به الرئيس ألبير لوبران حفيد فلاحين كادحين خاضعين للضرائب. وفي العمق، كان الإنذار بالخطر يتبدد بنحو سريع نسبياً.

في أمريكا، يُحيد بعض الزوج. وفي أمريكا الجنوبية، يُضرب المتظاهرون الزوج بالسوط في الشوارع، ويُرمون بالمِدفع الرّشاش. ويكون الزنجي في إفريقيا الوسطى حيواناً. وهنا، قريباً مني، إلى جوارتي تماماً، هذا الزميل في الجامعة، وأصله من الجزائر، يقول لي: ”ما دمنا نصنع من العربي إنساناً مثلاً، لن يستديم أي حل“.

أرأيت يا عزيزي الحكم السابق المرتبط باللون؟! أنا لا أعرف هذا... ولكن، كيف إذا - تفضل يا سيدي - ليس عندنا الحكم السابق المرتبط باللون?... تماماً، الزنجي إنسان مثلاً... ولا يكون أقل ذكاءً منا، لمجرد كونه أسود... كان لي زميل سنغالي في الجيش، وكان راقياً جداً...

أين أضع نفسي؟ أو لعلك تفضل: أين أحشر نفسي؟ من المارتينيك، منتحياً إلى مستعمراتنا (نا) القديمة.

أين أخبئ نفسي؟ أنظري الزنجي! ... ماما زنجي! ... صه! سوف يغضب... لا تكثر، يا سيدي؛ فهو لا يعلم أنك بمستوانا نفسه من التحضر...

ويعود لي جسدي منبسّطاً، منفصلاً عن بعضه، مهترئاً، مفجوعاً في هذا اليوم الأبيض من الشتاء. الزنجي حيوان، الزنجي سيء، الزنجي شرير، الزنجي بشع؛ أنظر، شخص زنجي، الجو بارد، الزنجي يرتجف، الزنجي يرتجف؛ لأنه يشعر بالبرد، ويرتجف الصبي الصغير؛ لأنه خائف من الزنجي، الزنجي يرتجف من البرد، هذا البرد الذي يلوي عظامك، الصبي الصغير الجميل يرتعد؛ لأنه يظن أن الزنجي يرتجف غضباً،

ويرتقي الصبي الصغير الأبيض في أحضان أمه: ماما، سيأكلني الزنجي!

في محيط الأبيض، في الأعلى، تقتلح السماء مركز الكون، وتصرصر الأرض تحت قدمي، ويُشدّ نشيد أبيض، أبيض؛ وكلّ هذا البياض يكلسني... أجلس في زاوية النار، وأكتشف كسوتي. لم أرها قبل ذلك. إنها قبiche في واقع الحال. أتوقف، فمن ذا الذي يقول لي ما الجمال؟ أين أحسّر نفسي بعد الآن؟ كنت أشعر بصعود تدفق يسهل تعرفه من نثارة كياني التي لا تحصي. كنت سأغضب. قصّت النار نجبها منذ زمن طويل، وارتحف الزنجي من جديد.

أنظر، إنه جميل، هذا الزنجي! الزنجي الجميل يضيئك، سيدتي! يزين الحياء وجهه. وتحررت أخيراً من اجتراري. فحققت بالوقعة نفسها شيئين: حدت أعدائي، وأحدثت فضيحة. كنت مسروراً. سيكون من الممكن التسلي.

حدت ساحة الوغي، وسأخوض غمار المنافسة. كيف؟ بينما أنا أنسى، وأصفح، ولا أرغب إلا في المحبة؛ إذ ردت رسالتي إليّ، على نحو صفة في منتصف وجهي. فقد رفض العالم الأبيض، وهو الصادق وحده، كل مشاركة. يطالب الإنسان بتصرف إنسان. وأطالب بتصرف شخص أسود؛ أو على الأقل بتصرف زنجي. ناشدت العالم، والعالم بترني من حماستي. وطلب منّي الاعتكاف والانكماش.

سوف يرون! وقد حذرتهم مع ذلك. ما العبودية؟ توقّف الحديث عنها، فهي ذكرى مزعجة. ما دونيتي المزعومة؟ نكتة من الأفضل الضحك لسماعها. كنت أنسى كل شيء؛ ولكن، بشرط أن يكف العالم عن إخفاء خاصته عني. كان عليّ تجريب أسناني القواطع؛ فكنّت أشعر بها متينة. وبعدها...

كيف؟ على حين إنني امتلكت جميع الأسباب لأمقت وأكره، بُدّت! وعلى حين إنه كان ينبغي أن يتوسل إليّ وأستجدي، منع عني كل امتنان!.. ولما كان مستحيلاً لي الانطلاق من عقدة فطرية، قررت إثبات نفسي على نحو شخص أسود. ولما كان الآخر يتردد في الاعتراف بي، لم يبق لي إلا حل واحد، هو: التعريف بنفسي.

ولكن، معي أنا يتخذ كل شيء وجهاً جديداً. ولا

تتاح لي أي فرصة. فأنا محكوم بالتحديد من الخارج. لست عبد "الفكرة" التي يمتلكها الآخرون عني، بل عبد مظهري.

أحلّ ببطء على العالم، معتاداً التوقف عن ادعاء الظهور المفاجئ. فأسلك سبيلي زحفاً. فتشّرحني عندها النظرات البيضاء، الحقيقية وحدها؛ وأنا مثبت. فأكيفهمشّرحهم، لينجزوا بصورة موضوعية مقاطع عن حقيقتي. وأتعرض للخيانة. أشعر وأرى في تلك النظرات البيضاء أنه ليس شخصاً جديداً يدخل، بل غطاءً جديداً من الأشخاص، ونوعاً جديداً زنجي، وما أدراك ما هو؟

أنزلني في الزوايا، مصادفاً بلواقطي الطويلة المسلمات المتناثرة على سطح الأشياء: تصدر عن بياضات الزنجي التي يرتديها رائحة الزنجي - أسنان الزنجي بيضاء - قدما الزنجي كبيرتان - صدر الزنجي عريض. أنزلني في الزوايا، وأظل صامتاً، وأطلع إلى البقاء مجهول الهوية، وإلى النسيان. أنظروا، فأنا أقبّل بكل شيء، ولكن ينبغي التوقف عن رؤيتي ثانية!

هيا، تعال لأقدم لك زميلي الأسود... إيميه سيزار، رجل أسود، مجاز للتدريس في الجامعة... ماريان أندرسون، أعظم مطربة سوداء. الدكتور كوب، مكتشف الدم الأبيض، شخص زنجي... هيا، ألق التحية على صديقي الذي من المارتينيك! (انتبه، إنه شديد الحساسية)...

الخجل. الخجل مني واحتقاري. الغثيان. حين أحب، يقال لي إن ذلك على الرغم من لوني. وحين أكره، يُضاف أن ذلك ليس بسبب لوني... هنا أو هناك، أكون أسير الدائرة الجهنمية.

ألتفت عن أولئك المستقصين لفترة ما قبل الفيزيان، وأتمسك بإخواني، الزوج مثلي. يا ليهول، إنهم ينبذوني! وهم بيض تقريباً. ثم إنهم سوف يتزوجون من بيضاء. وسيكون لهم أولاد سمر بصورة خفيفة... ومن يدري؟ رها، رويداً رويداً... كنت أحلم.

أرايت يا سيدتي؟ أنا أحد أكثر الأشخاص محبة للزوج في مدينة ليون.

الحقيقة الساطعة حاضرة هنا، قاسية. وسواي حاضر هنا، كثيف وغير قابل للنقاش. وهو يعذبني، ويطاردني، ويُقلقني، ويُثير حنقي.

الزوج متوحشون، بله، أميون. أما أنا، فكنّت أعلم أن تلك الافتراضات كانت خاطئة في حالتي. وكانت هنالك أسطورة عن الزنجي، وجب تدميرها مهما كلف الأمر. فما عدنا في زمان يتعجب فيه الناس أمام زنجي كاهن. كان لدينا أطباء وأساتذة ورجال دولة... نعم، ولكن في هذه الحالات، يدوم شيء غير مألوف. "لدينا أستاذ تاريخ سنغالي. إنه ذكي جداً... طبيبنا رجل أسود. إنه هادئ للغاية".

كان الأستاذ الزنجي، والطبيب الزنجي؛ وقد بدأت أصبح هشاً؛ إذ ارتعدت من أدنى إنذار بالخطر. كنت أعلم - على سبيل المثال - أن الطبيب لو ارتكب خطأ، انتهى أمره، وأمر جميع من يأتون بعده. ماذا ينتظر - في الواقع - من طبيب زنجي؟ ما دام كل شيء على ما يرام، يرفع حتى السحب، ولكن، حذار: لا للحماقات، بأي ثمن كان! لن يعلم الطبيب الأسود أبداً مدى مجاورة وضعه لسحب الثقة عنه. أحدثكم بذلك، وقد حاوطتني الجدران؛ لا موافقي المتحضرة، ولا معارفي الأدبية، ولا فهمي لنظرية الكم لم تكن شفيعاً لي.

ناشدت وطالبت بتفسيرات. فكشفت لي بهدوء، كما يتحدث المرء إلى طفل، عن وجود رأي معين يتبناه بعض الأشخاص. ولكن، أضيف: "ينبغي الأمل في اختفائه السريع". وما ذلك؟ إنه الحكم السابق المرتبط باللون.

"لا يكون الحكم السابق المرتبط باللون شيئاً آخر غير كراهية غير مسوغة لعرق تجاه آخر، وازدراء من الشعوب القوية والغنية للشعوب التي يعدونها أدنى منها، يلي ذلك الامتناع المبرر من الذين يُجبرون على الخضوع، والذين يُشتمون غالباً. ولما كان اللون أكثر إشارة خارجية ظاهرة عن العرق، فقد أمسى المعيار الذي يُحكم من زاويته على الناس، من دون مراعاة مكتسباتهم التربوية والاجتماعية. بلغت الأعراق ذات البشرة الفاتحة مبلغ ازدراء الأعراق ذات البشرة الداكنة؛ وأبث تلك الأعراق القبول وقتاً أطول بشرط الطمس الذي ينوئ فرضه عليها"².

تعمقت في القراءة. كان ذلك شيئاً من الحقد، وقد حقد عليّ، وكهرت، واحتقرت؛ ليس من

2. آلان بورنس. الحكم السابق المرتبط بالعرق واللون. دار بابوت، ص 14.

جاري القاطن أمامي أو من ابن خالي، بل من عرق كامل. كنت عرضة شيء غير منطقي. يقول المحللون النفسانيون إنه ما من شيء يترك أثراً في نفس الولد الشاب أكثر من الاحتكاك بالشيء المنطقي. وأقول شخصياً، بخصوص شخص لا يمتلك سلاحاً إلا المنطق، إنه لا شيء عصبياً أكثر من الاتصال بالشيء غير المنطقي.

شعرت بولادة أنصال سكين داخلي. فأتخذت قرار الدفاع عن نفسي. ولكوني بارعاً في رسم الخطط، أردت أن أفسر العالم منطقياً، وأظهر للأبيض أنه آثم.

خضت بشغف في إجراء جرد، وسبر المحيط. على مرّ الأزمان، لوحظ الدين الكاثوليكي مسوغاً العبودية والتمييز العنصري، ثم مُدداً بهما. ولكن، مع إرجاع كل شيء إلى مفهوم الكرامة الإنسانية، أفرز الحكم السابق. وأقرّ أرباب العلم، بعد كثير من التردد والحيرة، بأن الزنجي كائن بشري؛ إذ ظهر بالتجربة الحية والبرهان أن الزنجي نظير الأبيض، بطريقة التشكل ذاتها والأنسجة نفسها. وحقّق المنطق نصراً مؤزراً على الصعد كافة. فعدت إلى الاندماج في التجمعات. ولكن، وجب عليّ الشعور بخيبة الأمل.

كان الانتصار يلعب لعبة القط والفأر، ويستعزّي بي. وكما يقول أحدهم: حين أكون هنا، لا يكون، وحين يكون هنا، لا أعود موجوداً. وحدث اتفاق على صعيد الفكرة؛ فالزنجي كائن بشري. ويضيف الأقل اقتناعاً منهم: أي يمتلك مثلنا قلباً في الجهة اليسرى. لكن الشخص الأبيض بقي متعنّياً بخصوص بعض المسائل. لم يكن يريد علاقة حميمة بين الأعراق، بأي ثمن كان؛ فمن المعلوم أن: "التقاطعات بين الأعراق المختلفة تحط من المستوى الجسدي والذهني... ومن الآن حتى امتلاك معرفة مثبتة بصورة أفضل عن تأثيرات التقاطع بين الأعراق، نحسن صنعاً بتجنب التقاطعات بين الأعراق شديدة البعد عن بعضها".

أما أنا، فأعرف جيداً كيفية الاستجابة. ومُنحى معين، إن كان عليّ التعريف بنفسي، قلتُ إنني أنتظر؛ أسائل الأجواء المحيطة، وأفسر كل شيء انطلاقاً من اكتشافاتي؛ فقد أصبحت شديد الحساسية.

لوركا

فيدريكو غارثيا لوركا
Federico García Lorca

ظلّ منجز لوركا مجهولاً!

فقد غطى إعدامه في 19 آب/
أغسطس من عام 1936 على أعماله،
ومنحها صفتها الأيديولوجية الأبدية.

قُتل هذا الشاعر الغنائي الكبير مرتين:
مرة في تلك الحادثة التراجيدية البشعة
على يد الكتائب الفرانكية، بداية الحرب
الأهلية الإسبانية، حين أخذوه في الفجر
إلى غابة الزيتون في ريف غرناطة، في
مكان مجهول بين قريتي فثار وألفابار،
وأطلقوا عليه الرصاص، كما تنبأ في
إحدى قصائده النثرية الغريبة.

وأعدم لوركا ثانيةً عندما عُيِّبَ
كشاعرٍ، إذ غطّت حادثة الاغتيال على
كامل منجزه الشعري، واختزل التعريف
به إلى ذاك الشاعر التقدّمي الذي قتله
الفاشيون لتعاطفه مع الجمهوريين.
عُيِّبَ الشاعر وراء الأيديولوجيا،
والمفارقة أنّ هذا التعريف الأيديولوجي
هو الذي أذاع اسمه عبر العالم وجعله
مُنْتَشِراً بشكلٍ كبير.

«عندما أموت
ادفوني مع قيثارتي
تحت الرمال،
عندما أموت
بين البرتقال والنعناع».

شعر
Poetry

أغنية الفجر

نوزات تشيليك - شاعر تركي

ترجمة وتقديم: أحمد سليمان الإبراهيم

مترجم وشاعر سوري

ولد الشاعر نوزات تشيليك في كاستامونو بولايات عام 1960. أنهى تعليمه الابتدائي والمتوسط في إسطنبول. تم اعتقاله إثر انقلاب 12 أيلول عام 1980 عندما كان طالباً في السنة الأولى في المعهد العالي للفنون التطبيقية التابع لأكاديمية الفنون الجميلة في إسطنبول. وجرّت محاكمته بتهمة الانتماء لليسار الثوري، مطالبين بإعدامه، لكن تم الحكم عليه بالسجن مدة سبع سنوات.

نال ديوانه «أغنية الفجر» جائزة النجاح من دار أكاديمي للنشر في العام 1984، عندما كان لا يزال في السجن، وتمت طباعته أكثر من مرة. كما حقق ديوان «أغنية المؤبد» عام 1987 نجاحاً كبيراً، ولاقى صدىً واسعاً أدى إلى إخلاء سبيله.

بعد خروجه من المعتقل أسس «دار أوم للنشر». كان تأثير الشاعرين أحمد عارف وناظم حكمت كبيراً في أشعاره الأولى. بعد كتبه الأربعة الأولى التزم الصمت فترة طويلة استمرت من 1990 حتى 1998، حيث نشر ديوان «رفاقي الضفادع الأحبة» مظهرًا من خلاله أنه دخل مجالات شعرية جديدة وأثرى تجربته الشعرية ووسّعها من ناحية خصائص الصوت والمحتوى. وتوصل في ديوانه المذكور إلى شعر يحمل أثر أتيللا إلهان من جهة والمزايا الإيجابية للموجة الثانية من الحداثة الشعرية في تركيا أو ما يسمى «تيار الجديد الثاني». ويعدّ نوزات تشيليك بين الشعراء الأكثر أهمية في تركيا. بعد خروجه من السجن صدر له: «لو لم يهطل المطر»، «الحياة التي في الماء»، «رفاقي الضفادع الأحبة»، ورواية «حزن مغفور»، ومجموعة قصصية «في أثناء مغادرتك».

بعد عامين من نشر ديوانه الأول، لحن المغني السياسي أحمد كايا قصيدة «أغنية الفجر» والعديد من قصائد الديوان، ليصل بعد ذلك اسم نوزات تشيليك وشعره إلى الملايين. حُفرت مقطوعة «لا تبحتني عني هنا يا أمي/ لا تسألني عن اسمي عند الباب/ سقطت نجمة على شعرك/ لا تقطفيها يا أمي/ لا تبكي...» في عقول وقلوب الملايين، وتحوّلت إلى رمزٍ للأمل والصمود في ظلمة الطغمة الديكتاتورية.

في مقابلة أُجريت معه أثناء وجوده في السجن، قال نوزات تشيليك: «من جهة، كانت هناك نار تشتعل، نار عصر تشتعل. كان للجميع نصيب من هذه النار، بدرجة أو بأخرى. كان هناك من يحترق على هوامشها وحواقيها، ثم كان هناك من يحترق في وسطها تماماً. أردتُ أن أكون صوتاً لأولئك الذين كانوا يحترقون في قلب النار، دون شكوى ودون تذمر، بلحمهم ودمهم، وأشواقهم، ونضالهم، وآمالهم. وأما الشاعر الكبير جان يوجل فيصفه بقوله: «قلب نوزات تشيليك كوتر طنبور مشدود... بالحب والموت والخوف والأمل وب عقله الجامح... عندما يرن الوتر، لا يبدأ الشعر، بل تبدأ المعركة، ضمن حملة عسكرية مخطط لها مسبقاً. إنها معركة مجد حتى لو كانت ستنتهي بالهزيمة... لنعبّر بصورة أخرى: قوس مشدود إلى أقصى حدوده، ويهبط الهدف بسهامه، ولكن بترتيب وتوقيت دقيقين. ومع هذا القصف التاريخي، تنبثق جملة شعرية جديدة على الهدف، جملة مكتوبة بأبجدية جديدة... ليست كتابة بالخط المسماري، بل كتابة بالسهم. إنه حدث مرتجل وطبيعي، كُتب باستنفار كل غضبه وحبه في لحظة توتر عظيمة..»

ما أريد قوله هو أن الطبيعة هي أيضاً طبع البشر. ولعل هاتين الكلمتين، القادمتين من عالمين مختلفين، واللتين تحملان المعنى نفسه، تلقيان الضوء

أغنية الفجر، قصيدة زاهرة بأزهار الأمل ومقاومة الطغيان والحكم الديكتاتوري، تصوّر شاعراً تُسحق حريته تحت وطأة السجن والأشهر المرعبة، متمسكاً بالحياة بالكتابة رغم عذاب روحه، وحتى وهو يواجه الموت.

على جدلية الحياة البشرية. هذا التوتر هو ما يخلق وحدة الأضداد من خلال إعطاء الزمن، هذا الشعر الذي نسميه (زمنًا)، طابعاً تاريخياً، أي إعطائه طابعاً موضوعياً. أليس هذا ما يجعل نوزات تشيليك منفتح الذهن لدرجة أنه يستطيع أن يتأمل كيف أن الغجري، الذي سيدفع الكرسي التي تحته بعد أن يلفّ حبل المشنقة حول عنقه، أحب امرأة فقيرة تجلس في الشارع نفسه الذي كان يقيم فيه قبل أيام؟ لأن هذا هو التصميم الحقيقي. إنه إدراك الأضداد وفهمها، والتوجّه إلى خلق حياة جديدة. هذا التصميم هو ما يوصل الشعر، طويلاً كان أم قصيراً، إلى صميم هدفه في لحظة».

أغنية الفجر، قصيدة زاهرة بأزهار الأمل ومقاومة الطغيان والحكم الديكتاتوري، تصوّر شاعراً تُسحق حريته تحت وطأة السجن والأسر المرعبة، متمسكاً بالحياة بالكتابة رغم عذاب روحه، وحتى وهو يواجه الموت. إنها صرخة شاعر شاب لم يتجاوز العشرين من عمره، وقبل أن يعرف طعم الحياة يسجن ويحكم عليه بالإعدام، فقط لأنه يتوق للحياة بشدة ويرغب في وطن يُفصل على مقاس شعبه وفقرائه وليس على مقاس الطغاة والمحتلين. ينتظر الموت في عذاب وذعر، وآماله تتضاءل يوماً بعد يوم. عندما

يجمع بين العشق الذي لم يعيشه بعد، والشوق الذي تراكم في نفسه، والأمل في ترك عالم أفضل لأطفاله، والانفعال العاطفي الذي خلقه في نفسه على مر السنين، وبين الصور، تبرز قصائده التي، وإن بدت مملوءة بالحزن، تدعو في الواقع المرء إلى الإقبال على الحياة بشغف أكبر. كتب الشاعر بعض قصائده وكأنه يواسي والدته في ألمها الذي سترته من موته.

يُعلق الناقد أ. قادر على شعرية نوزات تشيليك قائلاً: «لديه نظرة

أغنية الفجر

- 1 -

آه يا أمي لو أستطيع أن أقدم
لكل أم تركض ممسكةً قلبها بيديها
هديةً عبارة عن وطن
كله، من رأسه حتى أخمص قدميه،
مكوّن من ابنها وبناتها..

لا تركضي يا أمي..
الذي سيغرق فجأة
قاربُ الأمل الذي صنّعه في بحر أحلامك
وأما أنا،
فالليل عندي هو زمن قصير وبارد
يجري بسرعة الضوء
لهذا جاؤوا بأصوات خافتة
ذات فجرٍ مؤرق
متعب وجبان.

- 3 -

أظنّه كان طبيباً بيطرياً...
الطبيب ذو المعطف الأبيض الذي قدّم التقرير
بأنني قد أموت
حينما كان مقياس ريختر يكاد ينفجر
بسبب زلزال قلبي
لا عليك يا عمي أبقرات
أرجوك لا تحزن، أرجوك
وأنت يا أمي
أنت أيضاً لا تحزني

بينما كنتُ أسلمُ للذي بعدي
آثارَ يديّ وقدميّ الموجودة في زوايا زنزانتني الأربع
ولياليّ البطلة الجبانة التي...
انتظرتها بصرخاتٍ تمزّق رئتيّ،
وكدّستها فوق بعضها بعضاً بصبرٍ رهيب..
بينما كنتُ أسلمُ

لا تبحثني عني هنا يا أمي
لا تبحثني عني
لا تسألني عن اسمي عند الباب
سقطتُ نجمةً على رأسك
لا تقطفيها يا أمي
لا تبكي
منذ زمن وأنا حليق الذقن أنتظر
عيناك يورّقهما الانتظار
أذناي تصغيان لباب الزنزانة
وأنا أمدُّ يديّ

في الوقت الذي كنتُ أطلب فيه الحياة بجنون...
اشتقتُ للموت يا أمي

- 2 -

اليوم يوم الزيارة
الثلاثاء بين الأيام
مطر أصفر رطب
أينما ينظرُ القمرُ في بلدي
ثمة أمٌ مفقودة هناك تبكي
تشقّين المطر
تحمين جبينك الغارق في الألم بيديك
ثم تركضين نحو الأمل
وأنتِ تعصّين
على قلبك في راحة يدك
وترف عيناك



أمل وتفاؤل للحياة. لغة
قصائده وجمالياتها حيوية
ومتيّنة. لا مبالغات فيها، ولا
رثاء أو عويل. إنها جريئة
وبسيطة. أعتقد أن الوقوف
أمام الموت وجهاً لوجه
واستقباله بروح إنسانية،
واستنشاق رائحة الحساء
أثناء ذلك، تتطلب شجاعة.
كل هذا القلب موجود
لدى هذا الشاعر الشاب.
إنه يؤمن بالمستقبل. أعتقد
أنه يحمل في طياته وعوداً
عظيمة للمستقبل.

يقول المغني السياسي
والأديب والروائي زولفو
ليفواني: «هذه الحقيقة
وحدها كافية لإثبات قوة الكلمة.
سلطات وطغاة وديكتاتوريات بكلّ جبروتها،
بدبابتها ومدافعها وجيوشها، تخشى الكلمة، وتلجأ
إلى قتل الكتّاب وسجنهم، لكن هذه المرة، يتردد
صدي رثاء من أعدموا في أذانهم، أو يبرز أدب
سجن بديع. النقطة اللافتة
دائماً هي أن الكتّاب
والشعراء والمفكرين

يرفضون التراجع عن كلماتهم،
حتى لو كلفهم ذلك حياتهم. ربما هذا أمرٌ لا يفهمه من لا يمارسون
الأدب، أي الذين لا يؤمنون بقوة الكلمة. ينظر رجلٌ ماهر إلى كاتبٍ
يُعاني بسبب كتابته، فيقول له: «لِمَ لا تفعل شيئاً يفيدك في هذه الحياة؟
توقف عن الكتابة، توقف عن الكلام. أمسك لسانك، عش بسلام في هذا
العالم. لماذا تُوقع نفسك في المشاكل؟» إنه مُحقّق من وجهة نظره، لكن
الشيء الوحيد الذي يجهله هو أن الكتّاب والمبدعين ليسوا مكارين. لأن
المكر سمّة من سمات حياة الناس الأصاغر؛ بينما النفوس العظيمة لا
تتحدّر إلى هذا المستوى، ولا حتى تفهمه. ورغم ذكائهم العظيم، أو ربما
بسببه، لا يستطيعون أبداً أن يكونوا مكارين⁽¹⁾.

يقول المغني السياسي والأديب
والروائي زولفو ليفواني:
«هذه الحقيقة وحدها كافية
لإثبات قوة الكلمة. سلطات
وطغاة وديكتاتوريات بكلّ
جبروتها، بدبابتها ومدافعها
وجيوشها، تخشى الكلمة، وتلجأ
إلى قتل الكتّاب وسجنهم،

لياليّ الا نهائية بأحلامي

الشابة بمقاومتي

الطفلة بدهشتي..

تفتّح بهدوءٍ برعمٌ على وجنتي..

فكّري يا أمي بدير سلطان

بالشيخ بدر الدين

ببوروكلوجة

بطورلاك كمال⁽²⁾

لماذا لا يزال دم تانيا،

حافية القدمين ذات الكاحلين النحيلين،

التي سارت غير آبهة بين الفاشيين،

يسيل أحمر

قبل حتى أن يغزو احمرار الخجل وجنتيها

في ربيعها الثامن عشر..

فكري...

بالبحر يا أمي

وهو يضرب المشانق طويلاً طويلاً

في كل فجر من شهر أيار

وبالأطفال القادمين من الفجر

الذين يمشون وهم يلوكون ربيعهم الحادي عشر..

فكّري بالناس يا أمي

فكّري كي يهتز قلبك

فكّري كي

يطير في تلك اللحظة

اليحسوب السعيد

المؤمن بالأيام الجميلة...

- 4 -

حينما لامست الأكتاف الدافئة كتفي

مشيت على الجليد طوال سنوات

بالرايات والأغاني

عندما انتزعت تلك الحياة العظيمة من أصدائهم

أطلقوا الرصاص على جبهتي

كنتُ إحدى الصخور الشامخة

التي كانت النسور تحط عليها، ومنها تنطلق

إلى الفضاءات المفتوحة

مُتٌ وبعثتُ من جديد

في المساءات المشمسة وغير المشمسة

باسم الغد السعيد

باسم الحرية، باسم الخبز

قاتلتُ الكلاب ذات الذيل المضرج بالدماء

كي لا تبعثُ هيروشيما من جديد وتعود

كي لا يرقد الأطفالُ بموتٍ عارٍ على أعناق الخيول

الخشبية

كي لا ينظر الأطفال بعيون جائعة

باسم الأخوة

باسم الطيور في الهواء، والأسماك في البحر

مشيتُ طوال سنوات

لم ألتفت وأنظر خلفي

كانت عيناى بعيدتين، بعيدتين جداً

لا أعلم إن كان أثرى سيبقى على الدرب الذي

سلكته

حتى لو بقي، سيُمحى ويتلاشى

فقط المكان الذي رثيته بعينيّ

سيبقى كمرثيةٍ

للقادمين بعدي..

- 5 -

كم هو أمر غريب يا أمي

الموتُ بخطواتٍ عسكرية

أنا البطل الرئيسي في مسرحيةٍ داميةٍ مظلمة

كلّ العيون تركز عليّ

تستمر المسرحية في قلب الليل..

المشرف على الفجر

سيجارةٌ تشعر بالبرد فوق الطاولة

بجانبا كوبٌ زجاجيٌ صغير

داخله عودٌ ثقابٍ ضعيفٍ مرتجف

بلون هذا الليل

ورقةٌ وقلمٌ

كرسيّ

والخلفية ضبابية يتراءى فيها

حبلٌ مجدول مزيت..

هل هو ديكور ثابت

حسب قواعد الغجر

لمحكومٍ بالإعدام؟

- 6 -

يتصرفون معي كزجاج قابل للكسر

يرتسم على وجوههم حزن قسري

علماءٌ أنهم، سيكسرون رقبتني بعد قليل

سينسكب أيلول المطلي بالصيف، قطرةً قطرة

أنا رأيتُ الموت في البعيد قليلاً

في الأيدي الملوثة بالطين الأسود للغجر الذين

يرتجفون

أدركتُ أنّ عمري

سيجارةٌ مرمّدةٌ



كأس شاي بارد..

يعني يا أمي الجميلة

كان أمامي

ذات شفقي أحمر

في بلدي

أن أطيّر طيارات ورقية

لكنني جلستُ داخل النجوم

وتجرّعت دمي اللاذع..

- 7 -

كم هو غريبٌ شعورُ الموت هذا

يخطر على بالي الفتيات اللاتي قبلتهنّ

لا شك ثمة معنى لهذا

أثناء الذهاب إلى حبل المشنقة..

- 8 -

تركتُ خلفي

على الطاولة، ورقة مجعّدة العنق وقلماً

سامحيني يا أمي الجميلة

لا تغضبي مني لأنني لم أستطع أن أكتب لك رسالة

بنكهة الابن

لم أرد أن تدنّسها أياديهم

أن تلامسها عيونهم

فأنتِ ستبكين وأنتِ تشمين رائحتها

وربما ستحتفظين بها في صدرك..

طوال عمرك..

مشيتُ حياتي بخطواتٍ هادئة

المشنقة السخامية المشرّعة أمامي

(القبرة لا تخشى الفزاعة، حتى كانت مطلية

بالدبق من كلّ جوانبها)

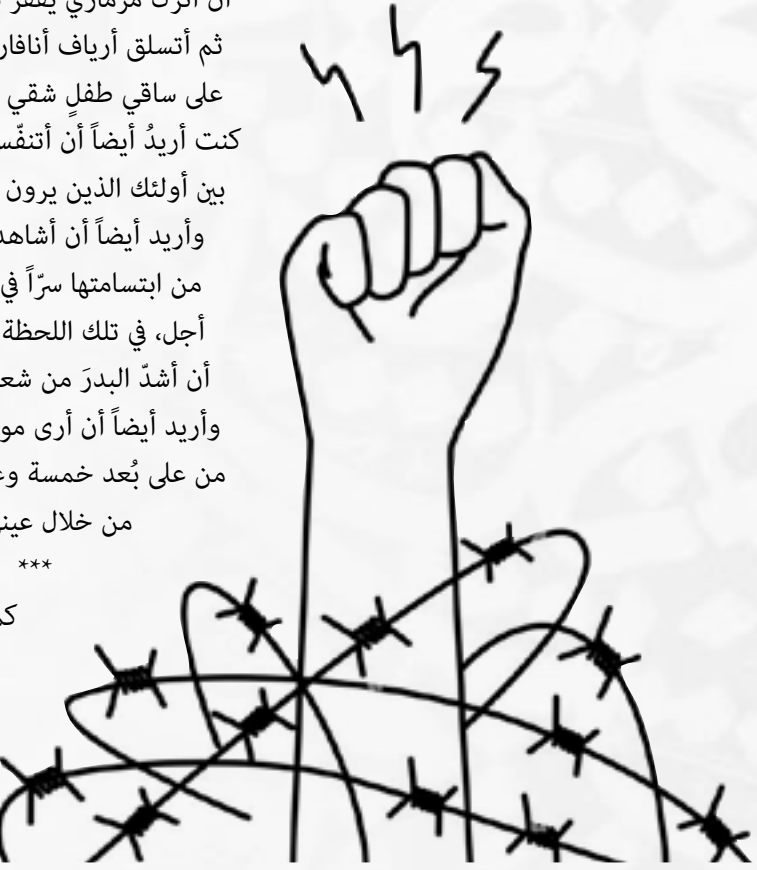
آلمتني رقبتني فجأة

ثمة من سيأتي تباعاً

شبابٌ وسيمون

الصيف

أن أترك زمماري يقفز بلا مبالاة فوق سطح الماء
ثم أتسلق أرياف أنافارجا الصخرية
على ساقبي طفلٍ شقي
كنت أريدُ أيضاً أن أتَنفَسَ الصعداء
بين أولئك الذين يرون تلك الأيام الجميلة
وأريدُ أيضاً أن أشاهد سي-يا-و وهو يقبل الجوكدنا⁽³⁾
من ابتسامتها سرّاً في متحف اللوفر
أجل، في تلك اللحظة أريدُ أيضاً
أن أشدّ البدر من شعره
وأريدُ أيضاً أن أرى موسكو تتألق
من على بُعد خمسة وعشرين كيلومتراً⁽⁴⁾
من خلال عيني ناظم⁽⁴⁾



كم هو غريب الموت يا أمي
كان بوذي أن أهرّب العيد من
أسر بطاقات العيد
وأضعه بين أيادي الأطفال
بصناديق بالصدف
وبعدها..
وبعدها يا أمي الجميلة...

كنت أودّ لو أقع في حب فتاة..
كمن يقع فجأة عن السطح
- 10 -
تلوا سوابقنا
جريمتنا معلومة

وقفت عند ضفاف الليل..
لا جيب للكفن..
ملأتُ حضني بالنجوم
أسرعوا يا أصدقاء أسرعوا

أرجوك يا عاملي
حيكها لي طرية
ياقة هذا الكفن:

- 9 -

ألم الحياة علق على رقبتني
علماً أنني كنت أريد أن أعيش
حياة بطعم الأغاني
كنتُ أريد أن أشم رائحة الأزهار
أن أشاهد تدفق الأنهار
أن أخدع بطيور السبد طوال

الصباح يتجّه

يتجّه نحوي
هل سمعتُ خطأ، أم أنّ
ديكاً استيقظ باكراً يصيح
اشتدّ الألم الحاد
نهايتي تقترب رويداً رويداً

ضاحت العبارة، ليس لديّ كلام أقوله
نظرتُ إلى وجوههم بهدوء
تهشمت هياكلهم العظمية التي عمرها ألف عام
انهارت عند أقدامهم

لم يخيفوني يا أمي
المشقة التي كانت تقف كجبين عابس
في منتصف الفناء

أليست هي ذاتها، شجرة الحور
التي كانت تسرح شعرك
مع النسيمات ذات زمن
حينما كانت تلك الفتاة، ذات عصر،
تلوي الحبل المشدود حول عنقي
ألم تفكر في حبها الخانق
أخبريني يا أمي

ألم يحب ذاك الغجري بجنون، تلك المرأة التي
تحمل صرة..

المرأة الدافئة كحديقة أزهار

التي تمرّ من شارعنا وهي تصرخ بأعلى صوتها

- 11 -

لم تعد هناك فخاخ تُنصب في طريقي
ولا تعذيب أو زنازين أو حجرات انفرادية
ولا مزيد من الدفاع عن حياة سعيدة ومرضية
ضد معدتي التي تقضم..
دماغي كفأر

في أثناء الإضراب عن الطعام.
لا قشعريرة وأنا أفكر بالوردة
لا ضحك
لا أمل
ولا شوق
أو انتظار رسالة
وعينا ترانان الأفق البعيد
كم هو شيء غريب الموت يا أمي..

لم يعد بإمكانني كتابة الأشعار المفعمّة بأمل تائه
بأظفري التي تُدمي الجدران حدّ النزيف
لم يعد بإمكانني النظر إلى السقف بإيمانٍ مطلق
لم يعد بإمكانني أن أكون أباً، على سبيل المثال..
كم هو غريب يا أمي أن أصير تراباً
بينما أحمل المطارق في جيوبي بدلاً من اليدين
بينما أنتظر بفارغ الصبر خبر التحرّر
وأنهار قلبي على وشك

أن تتدفق

كم هو شيء غريب الموت يا أمي

الجروف تكبر فيك

الجبّال تهاجر فيك

أنا أسميه ورقة، أسميه زهرة

أسميه شجرة صنوبر مدّت أجنحتها فوق العشب
الأخضر..

أشبهه بطفلٍ مورّد الخدين

ولكن..

من يعلم فقدانك ابنك..

كم هو شيء غريب يا أمي..

- 12 -

لا تبحتني عني هنا يا أمي

لا تبحتني عني

لا تسألني عن اسمي عند الباب

سقطت نجمة على رأسك

لا تقطفها يا أمي

عشاء الشياطين

راينهارد أومباخ

كاتب وفنان ألماني ولد عام 1954 في مدينة هولهاوزن أم هان. مؤلف عدة كتب. ينشر جُل أعماله في «موقع تاز»

■ ترجمها عن الألمانية:

د. علي حافظ - مترجم من سورية

في أشدّ عملية استيلاء على الأراضي
منذ عهد هتلر و قصة ميونيخ،
يأتي الشيطان الآن إلى بعزلبول⁽¹⁾
حاملاً جشعه للوجبات الدسمة.
يبدو أن جوعهم لا حدود له،
وقد حان وقت تحية «الله معنا»!
يهزون ذبولهم الشيطانية - ويخبطون⁽²⁾! -
بتحية حارة من كل حافر مشقوق.
أحدهما يريد الحصول على موافقة
على ما سرقه من جاره؛
والآخر يحلم بانتصاراته الخاصة،
مبتلئاً غرينلاند كوجبة أولى⁽³⁾!
تراهما يقفزان كغرايين..
لا يفقا أحدهما عين الآخر
حينما يتسللان إلى عباءة الله:
كلاهما الآن سيد البيت!
اسم اللعبة: «أنت شيطان، أنت»..
من يلعب معهما يغض الطرف...

(1) بعزلبول: له أسماء مختلفة، حيث يمثل الشيطان الأعظم أو رئيس الشياطين أو سيد الأبالسة.
(2) بمعنى أصابهم مَسٌّ من الجنون.
(3) غرينلاند: أكبر جزيرة في العالم، تقع بين المحيط المتجمد الشمالي والمحيط الأطلسي.

نشرت في موقع «taz» بتاريخ 14 أغسطس/آب 2025

والعمال الذين أنزلوا قاطع المفاتيح بفرح وبهجة
هكذا حينما استيقظوا من نومهم ونهضوا
قبل أن يعصّوا أو يتقّوا سجنائهم
حينما ارتدوا ملابسهم بنكهة أغنية
ذات صباح يا أمي ذات صباح
حينما تفتحين بابك لتكنسي آلامك

سترين أقراني
بأسماء مختلفة وأصوات مختلفة
يحملون الزهور في أحضانهم
ويحضرون وطناً جديداً مليئاً بالزهور..
ليضعوا رؤوسهم على ركبتك المتعبتين
فابقِ ركبتك جاهزة، يا أمي،
لذلك اليوم العظيم ■

آب - تشرين الأول 1983

رابط الأغنية بصوت المغني السياسي أحمد كايا:
https://www.youtube.com/watch?v=E4x8-eR-bEvo&list=RDE4x8-eRbEvo&start_radio=1

هوامش:

1. زلفو ليفوانيلي، الأدب والقضبان الحديدية:
<https://www.demokrathaber.org/edebiyat-ve-demir-parmakliklar>
2. شخصيات مقاومة عبر التاريخ التركي تحوّلت إلى رموز لدى اليسار التركي - المترجم
3. «جوكوند وسي-يا-و» لناظم حكمت عام 1929. في هذه القصيدة، يُمثل سي-يا-و زائراً من شنغهاي إلى متحف اللوفر. تقع الجوكوند (الموناليزا) في حب هذه الشخصية وتبدأ البحث عنه بعد مغادرته باريس - المترجم
4. إشارة إلى قصيدة «في غابة الزان» لناظم حكمت الذي يقول في مقطعها الأخير: الآن، فور انعطافي قليلاً الطريق السريع، السكة الحديدية، السهل/ من على بُعد خمسة وعشرين كيلومتراً/ سأرى موسكو تتألق.



لا تبكي
إذا كُسِرَ بابُ بيت الأحلام
فأنا نداء كل الأبواب المكسورة
أنا الذي أصنع الغمزات على حدود الفتيات
أنا في المنتصف بين الحب الذي ينتهي
والحب الذي يبدأ
أنا الميّت في كل صراع
وأنا المقاتل ورافع الراية
أنا الذي ستنجبني كل امرأة وهي تغرز أظفارها
بالتراب
أنا الشوق،
أنا الصراع،
أنا العشق،
انتظريني يا أمي
سأعود إليك ذات صباح
ذات صباح يا أمي.. ذات صباح
وأنتِ تفتحين بابك كي تكنسي آلامك
أتمنى أن يكون الشباب
قد عادوا بأخبار التحرّر،
بوجوههم المريرة، المفعمّة برائحة الصنوبر
والزعر

الطغاة

■ بابلو نيرودا

■ ترجمة: هدى شاهين
■ مترجمة من سورية

بقيت رائحة عالقة بين قصب السكر،
مزيج من دم وجسد مقطّع،
بتلة حادة تُثير الغثيان.
ثمة قبور مكتظة بعظام محطمة،
وأنين موقى بلا صوت،
بين أشجار النخيل.
الديكتاتور الأنيق يتكلم،
محوطاً بقبعات عالية،
وضفائر من ذهب،
وياقات لامعة.
ويلمع القصر الصغير مثل ساعة قديمة،
وتعبر الضحكات الخاطفة،
والأيدي ذات القفزات،
أروقة المكان أحياناً،
لتلتحم بأصوات ميتة،
وأفواه زرقاء دُفنت للتو.

هنا، لا يرى البكاء،
كأنه نباتٌ خفي،
تساقط بذوره على الأرض بلا انقطاع،
وتنمو أوراقه العمياء،
حتى في غياب النور.
الكراهية تتراكم،
طبقة فوق طبقة،
ضربة تجرّ أخرى،
في مياه المستنقع الراكدة،
بخرطومٍ ممتليّ بالوحل والصمت.

أحمد شاملو ثورة الشعر: والقصيدة التي لم يهزمها الطغيان

■ ترجمة: براء الجمعة - مترجم سوري

منذ أن صار الأدب مرآة لروح الشعوب، لم يكن من الممكن فصل الشعر عن صرخات الحرية أو عن مقاومة القهر. ففي مواجهة الديكتاتورية، يصبح النص الأدبي أكثر من تعبير جمالي؛ إنه شهادة على زمن مظلم، ومحاولة لافتراع منافذ للنور داخل متاهة القمع. وفي هذا السياق يتقدم اسم أحمد شاملو (1925-2000)، أحد أعظم شعراء إيران في القرن العشرين، الذي حمل قصيدته كسلاح رمزي على الطغيان، وجعل من كلماته ملاذاً للمفهورين وفضاءً للمحبين المحاصرين.

قصيدته الشهيرة «در اين بن بست» (في هذا المأزق)، المكتوبة عام 1979 إبان التحولات العاصفة التي عاشتها إيران، تمثل ذروة التلاقي بين الشعري والسياسي. فهي ليست مجرد قصيدة عن الحب الممنوع، بل عن شرط الإنسان كله في ظل سلطة تفتش حتى الفم خشية أن يبوح بكلمة «أحبك»!

شاملو

والأدب العالمي المقاوم للديكتاتورية

يقف أحمد شاملو هنا إلى جانب أسماء كبرى في الأدب العالمي قاومت الاستبداد بالكلمة: من بابلو نيرودا في تشيلي، إلى محمود درويش في فلسطين، إلى ألكسندر سولجينتسين في روسيا. جميعهم أدركوا أن الكلمة قد تُطارد وتُحاصر، لكنها قادرة على أن تخلّد الذاكرة الجمعية للمقهورين.

قصيدة شاملو تنتمي إلى ما يمكن أن نسميه «أدب الصمت المقاوم»، حيث يكون الصمت ليس انطفاءً، بل وعاء يخترن النار إلى أن يحين زمن التفجّر.

في زمن «غريب» كما يسميه شاملو، لم يعد الأدب ترفاً، بل صار ضرورة وجودية. إن قصيدته «في هذا المأزق» شهادة على عصر يُذبح فيه الحب وتُخنق الأغنية، لكنها أيضاً دعوة إلى حماية المعنى في أقصى زوايا العتمة. بهذا المعنى، فإن النص لا يخضع لإيران وحدها، بل ينتمي إلى الأدب العالمي الذي جعل من مقاومة الديكتاتورية جزءاً من جوهره.

المراجع

- شاملو أحمد. در اين بن بست، ديوان أشعار. طهران، 1979.
Milani, A. (2011). Eminent Persians: The Men and Women Who Made Modern Iran, 1941-1979. Syracuse University Press.
Youssef, H. (2015). Poetry and Politics in Iran: Ahmad Shamlu and the Poetics of Resistance. Middle Eastern Literatures Journal.
داريوس شايبان، الهوية والعنف: إيران نموذجاً. ترجمة مركز الدراسات الإيرانية. بيروت، 2002.



في مواجهة الديكتاتورية،
يصبح النص الأدبي أكثر
من تعبير جمالي؛ إنه
شهادة على زمن مظلم،
ومحاولة لاقتراع منافذ
للنور داخل متاهة
القمع.



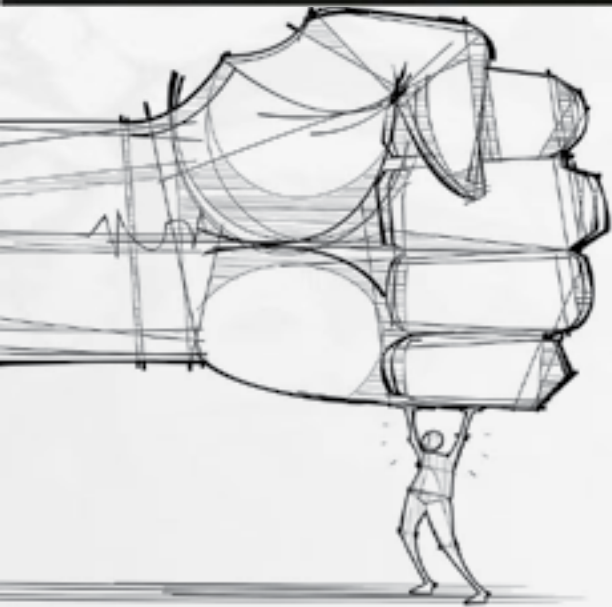
الحب مؤشّر الحرية

تعمل هذه القصيدة على تحويل تفاصيل الحياة اليومية إلى مشهد كابوسي، حيث يصبح الحب، وهو أنقى المشاعر الإنسانية، تهمة تستحق الملاحقة. إنهم يشمّون الأفواه ويفتشون القلوب، وكأن السلطة لم تعد تكتفي بالرقابة الخارجية، بل امتدت لتطال الداخل الحميم.

وفي هذا السياق، يصبح إخفاء الحب أو الشوق أو حتى الإله ذاته ضرورة للبقاء. لكن هذا الإخفاء ليس إعلان استسلام، بل هو شكل من أشكال المقاومة الصامتة، التي تحفظ للإنسان سرّه الأعظم في وجه التوحش.

The Love Poems of
Shamlu

Firoozeh Papan-Matin



في هذا المأزق

■ أحمد شاملو

■ ترجمة: براء الجمعة
مترجم من سورية

فلنُخَفِ الشوق
في أركان البيت المستترة.
يشوون الحسون
على جمر السوسن والياسمين.
زمنٌ غريب، يا عزيزي،
إيليسُ المنتصرُ الثملُ
جلس نشواناً على مائدة عزائنا.
حتى الإله
لا بدّ أن نُخفيه
في زوايا البيت المستترة.

31 يوليو 1979

يشمّون فمك،
خشيةً أن تكون قد همست: أحبك.
ويفتشون قلبك،
إنّه زمنٌ غريب، يا عزيزي.
وعلى بوابة الحاجز
يجلدون الحبّ بالسياط.
لا بدّ أن نُخفي الحبّ
في أركان البيت المستترة.
في هذا الزقاق المتعرّج المثلج
يُيقنون النار مشتعلة
بوقود الشعر والأغنيات.
إنّاك أن تفكر،
إنّه زمنٌ غريب، يا عزيزي.
ذاك الذي يقرع الباب
في منتصف الليل
قد جاء ليطفئ الضوء.
فلنُخبئ النور
في زوايا البيت المظلمة.
ها هم الجزارون،
على الممرات منتصبون،
بالفؤوس والسواطير الملطخة بالدم.
زمنٌ غريب، يا عزيزي،
يذبحون البسمة عن الشفاه
ويخنقون الأغنية في الأفواه.

التاج الأحمر

● ميخائيل بولغاكوف

● ترجمة: د. ثائر زين الدين
شاعر ومترجم من سورية

ميخائيل أفاناسييفيتش بولغاكوف: روائي ومسرحي روسي وُلد في 15 مايو 1891 بمدينة كييف وتوفي في 10 مارس 1940 في موسكو. كان يعمل طبيباً اشتهر برواية المعلم ومارغريتا التي نُشرت بعد ثلاثة عقود من وفاته.

ولد في عائلة بروفيسور في أكاديمية كييف الدينية. وعاش طفولته وشبابه في مدينة كييف. وسوف تدخل كييف في إبداع بولغاكوف كمدينة في رواية الحرس الأبيض حيث لن تكون مكان الحدث وحسب، بل وتعبيراً عن الإحساس العميق بالعائلة وبالوطن (كما في مقالته «كييف - المدينة» 1923). انتسب إلى كلية الطب في جامعة كييف عام 1909 وتخرج فيها عام 1916 مع شهادة طبيب معالج بدرجة امتياز.

من أعماله: قلب قلب كلب، المعلم ومارغريتا، بيوض القدر، مذكرات طبيب شاب، الحرس الأبيض



في شباط عام 1945، بينما كان يؤدي خدمته في بروسيا الشرقية، اعتقل سولجينيتسين لكتابته تعليقات في رسائل خاصة لصديقه نيكولاي فيتكيفيتش، انتقد فيها إدارة ستالين الحرب، واتهم بنشر دعاية معادية للسوفييت وبـ«تأسيس منظمة معادية»، واقتيد للاستجواب إلى سجن لوبيانكا في موسكو. يوم 7 تموز/يوليو عام 1945، وحكم عليه غيابياً بثماني سنوات في معسكر للعمل. وبعد خطاب خروتشوف السري في عام 1956، بُرئ سولجينيتسين وأطلق سراحه وسمح له بالعودة من منفاه وراء الأورال إلى روسيا الأوروبية.

ألكسندر
سولجينيتسين
Aleksandr Solzhenitsyn

«لا تخف من القانون،
إنما الخوف.. كل الخوف من المحكمة».

- نشر هذا العمل في الملحق الأدبي في برلين 22 تشرين الأول/أكتوبر 1922 بعنوان: (Hiztoria mordi) أي تاريخ المرض باللاتينية.

أكثر ما أكرهه هو الشمس، والأصوات البشرية العالية، والطرق. الطرق المتكرر، المتكرر. أخاف من الناس حتى إنني إذا سمعتُ في المساء خطوات غريبة وأصواتاً في الممر، أبدأ بالصراخ. ولهذا السبب فغرفتي مميزة، هادئة وأفضل من غيرها، وهي في نهاية الممر، الغرفة «إي 27». لا يمكن لأحد أن يأتي إليّ. ولكنني إمعاناً في طلب الأمن لنفسي توصلتُ إلى إيفان فاسيليفيتش طويلاً (وبكيت أمامه) ليعطيني وثيقة مرقونة على الآلة الكاتبة.

وقد وافق وكتب أنني في حمايته، ولا يحق لأحد أن يأخذني. ولكن، كي أكون صريحاً، ما وثقتُ كثيراً بقوة توقيعه. عندها أجبر البروفيسور أيضاً على التوقيع ومهر الوثيقة بختم دائري أزرق. هذا أمر مختلف. أعرف حالات كثيرة بقي فيها الناس على قيد الحياة فقط لأنهم وجدوا في جيوبهم ورقة مختومة بختم دائري. صحيح أن ذلك العامل في بيرديانسك، ذا الخدين الملتطخين بالسخام، شنقوه على عمود إنارة حين وجدوا في حذائه ورقة مجمعة ذات ختم... ساقته تلك الورقة إلى العمود، أما العمود فقد أصبح سبب مرضي (لا تقلقوا، أعلم تمام العلم أنني مريض).

في جوهر الأمر حدث لي شيء ما قبل كوليما بزمان. كنت غادرتُ حتى لا أرى كيف يُعلقون إنساناً، لكن الخوف صاحبني في ساقتي المرتجفتين. آنذاك، بالطبع، ما كنت أقدرُ على فعل شيء، لكن لو كان الأمر الآن لقلتها بجراً:

سيدي الجنرال، أنت وحش! إياك أن تجرؤ على شق الناس!

وبفعلي هذا وحده تستطيعون أن تتبينوا أنني لستُ جباناً، وأنني تحدثت عن الصحافة ليس خوفاً من الموت. أوه لا، أنا لا أخافه. سأطلق النار على نفسي، قريباً جداً، لأن كوليما سيقودني إلى اليأس. وسأفعل ذلك حتى لا أرى أو أسمع كوليما. والفكرة هي أن أشخاصاً آخرين سيأتون ولا بد. هذا مثير للاشمئزاز.

قلت لي أمي العجوز:

لن أعيش طويلاً على هذه الحال. أرى: هذا جنون. أنت الأكبر، وأنا أعلم أنك تحبه. أعد كوليما. أعدك. أنت الأكبر.

لم أجب. عندها وضعت في كلماتها شوقها كله وألها كله:

ابحث عنه! أنت تتظاهر بأن الأمر يجب أن يكون كذلك. لكنني أعرفك. أنت ذكي، ومنذ زمن بعيد تدرك أن كل هذا جنون. أحضره إليّ ليوم واحد فقط. يوم واحد. وسأطلقه من جديد.

كانت تكذب. هل كانت ستدعه يرحل مجدداً؟

كنت صامتاً.

قالت:

-أريد فقط أن أقتل عينيه. فسيفقتلونه على أي حال. أليس هذا مؤلماً؟ إنه صغيري. ومن أستطيع أن أرجو غيرك؟ أنت الأكبر. أحضره.

لم أستطع التحمل، فأجبتُ وأنا أخفي عيني:

- حسناً.

لكنها أمسكتني من كمّ معطفي وأدارتني نحوها لتنظر في وجهي.

- لا أقسم أنك ستحضره حياً.

هل من الممكن أن يُقسم أحدٌ على أمر كهذا؟ لكنني، أنا المجنون، أقسمت:

- أقسم.

الأم ضعيفة القلب. وغادرتُ حاملاً هذه الفكرة. لكنني رأيت في بيرديانسك مصباحاً مائلاً.

يا سيدي الجنرال، أنا أوافق على أنني لم أكن أقل إجراماً منك، وأنا أتحمل مسؤولية رهيبة عن إنسان مُلطّخ بالسخام، لكن أخي لا علاقة له بالأم. عمره تسعة عشر عاماً فقط.

بعد بيرديانسك، وفيت بقسمي بثبات، وجدته على بُعد عشرين فرسخاً قرب جدول ماء. كان يوماً مشرقاً على نحو غير عادي. سارتُ في سحب الغبار

الأبيض العكرة على الطريق المؤدي إلى القرية، التي كان ينبعث منها رائحة حريق، فرقة خيالة بخطا هادئة. كان على جواده في الصف الأول على الطرف، وقد أنزل قبعته على عينيه. أتذكر كل شيء: المهماز الأول تدلّني حتى كعب الحذاء. وامتد حزام القبعة على الخد تحت الذقن.

- كوليما! كوليما! - صرختُ وركضت نحو الخندق بجانب الطريق.

ارتعش. وفي الصف، التفت نحو الجنود العابسون المبللون بالعرق.

-آآ، يا أخي! - صرخ هو جواباً. ما كان لسبب ما، يناديني باسمي أبداً، بل دائماً «أخي». أنا أكبر منه بعشر سنوات. وكان دائماً يُتصت لكلامي باهتمام.

-قف، ابق هنا، - تابع قائلاً - سنقترب من حافة الغابة الآن لا أستطيع إيقاف السرب.

عند حافة الغابة، بعيداً من الفرسان الذين ترجلوا عن خيولهم، كنا ندخن بنهم. كنت هادئاً وصلباً. كل شيء كان جنوناً. كانت أمي مُحقة تماماً. همستُ له قائلاً:

-حالمًا ترجعوا من القرية، ستمضي معي إلى المدينة. وسنغادر هذا المكان فوراً، وإلى الأبد.

- ما بك، يا أخي؟

-اصمت، - قلت له، - اصمت. أنا أعلم.

ركب الفرسانُ خيولهم. تمايلوا، وانطلقوا بخطا خفيفة نحو سَحَب الدخان السوداء. ثم بدأ الطُرق يُسمع من بعيد. طُرق متواصل، متسارع.

ما الذي يمكن أن يحدث في ساعة واحدة؟ سيعودون.

ومضيتُ أنتظر عند الخيمة التي تحمل صليباً أحمر.

بعد ساعة، رأيته. كان راجعاً بالخطا الخفيفة نفسها، لكن السرب لم يكن معه.

لم يكن هناك سوى فارسين يحملان الحراب يمتطيان جوادين على الجانبين، وكان أحدهما - الذي على اليمين - يميل بين الفينة والأخرى نحو أخي، كما لو أنه يهمس له بشيء. كنت أصدق في هذا العرض الغريب، مُزَرَّراً عيني من وهج الشمس. ذهب مرتدياً قبعة رمادية، وعاد مرتدياً قبعة حمراء. وانتهى النهار. أصبح درعاً مسوداً، وفوقه غطاء رأس ملون. لم يكن هناك شعر، ولا جبهة. وبدلاً منها، كان هناك طوق أحمر بأسنان صفراء، مهترئة كالأشلاء.

الفارس - أخي، بتجاهه الأحمر الأشعث - كان جالساً بلا حراك على الحصان المبلل بالعرق، ولولا أن الفارس الذي على اليمين كان يسنده برفق، لظن المرء أنه يمضي إلى عرض عسكري.

كان الفارسُ شامخاً فوق السرج، لكنه كان أعمى وأخرس.

بقعتان حمراوان مع آثار سيلان كانتا في المكان الذي التمتعت فيه عيناه بوضوح قبل ساعة...

الفارس الأيسر ترجل، وأمسك اللجام بيده اليسرى، ثم جذب كوليأ بهدوء من يده اليمنى.

تمايل كوليأ.

وقال صوت:

-آه، متطوعنا... أصابته شظية. أيها المُسعف، نادِ الطبيب...

تنهَّد الآخر وأجاب:

-س... س... حسناً، يا أخي، أي طبيب؟ هنا علينا إحضار القس.

عندها أصبح الضباب الأسود أكثف، وغطى كل شيء، حتى غطاء الرأس...

لقد اعتدتُ كل شيء. اعتدتُ مبنانا الأبيض، والغسقى، والقطَّ الأصفر الصغير الذي يتمسَّحُ بالباب، لكنني لم أستطع أبداً أن أعتاد زيارته.

في المرة الأولى، هناك في الأسفل، في الغرفة «إي 63»، خرج من الجدار. في التاج الأحمر.

لم يكن في ذلك ما هو مخيف. هكذا أراه في المنام. لكنني أعلم جيداً: ما دام في التاج، فهذا يعني أنه ميت. وكان يتحدث، يحرك شفثيه المُشَقَّقَتين بالدم. باعدَ بينهما، ضمَّ ساقيه معاً، ورفع يده إلى التاج وقال:

-أخي، لا يمكنني أن أترك السرب.

ومنذ ذلك الحين، دائماً، دائماً المشهد نفسه.

يأتي مرتدياً سُرّة عسكريّة ذات أشرطة على كتفها، وبسيف مقوَّس، ومهمازاه لا يُصدران صوتاً، ويقول الكلمة نفسها دائماً: الشرف. ثم يقول:

-أخي، لا يمكنني أن أترك السرب.

ماذا فعل بي في المرة الأولى! أَرعَبَ العيادة بأكملها. أما أمري أنا، فقد انتهى.

أنا أفكر بعقلانيّة: ما دام في الإكليل - فهو مقتول، وإذا كان المقتول يأتي ويتكلم - فهذا يعني أنني قد جُننت.

نعم. ها هي ذي العتمة، ساعة الحساب المهيبة.

لكن كانت مرة واحدة، غفوتُ، فرأيت غرفة جلوس بأثاث قديم من القطيفة الحمراء. أريكة مريحة إحدى سيقانها مكسورة.

على الجدار، في إطار أسود مغبر، صورة معلقة.

وأزهار في مزهرية. البيانو مفتوح، وعليه نوتة «فاوست».

وكان واقفاً في الباب، أضاء قلبي فرحٌ جامع.

لم يكن فارساً. بل كما كان قبل الأيام اللعينة.

يرتدي سترة سوداء، وكُمه ملطخ بالطباشير.

عيناه الحيتان تضحكان بخبث، وخصلة من شعره تتدلَّى على جبهته.

كان يومئ برأسه قائلاً:

-أخي، تعال إلى غرفتي. سأريك شيئاً...

وكانت غرفة الجلوس مضيئة بشعاع يتدفق من عينيه، فذاب في داخلي عبء الندم.

لم يكن هناك يوم مشؤوم أبداً، أرسلته فيه قائلاً: «اذهب»، لم يكن هناك قرعٌ ولا دخان ولا احتراق.

لم يغادر أبداً، ولم يكن فارساً قط. كان يعزف على البيانو، ترنُّ متناغمة المفاتيح البيضاء، وكانت أشعة من ذهب تتناثر، وصوته حيويّ ويضحك.

ثم استيقظت. ولا شيء هناك. لا نور، ولا عيون.

وما عادَ إليّ ذلك الحلم مرة أخرى.

ولكن، في تلك الليلة نفسها، وكأنها ليُزيد من عذابي الجحيمي، أتى مع ذلك، الفارسُ بعتاده القتالي، بخطوات لا تُسمع، وقال ما قرر أن يقوله لي إلى الأبد.

وقررت أن أضع حداً لذلك. فقلت له بقوة:

-ما بالك، يا جلادي الأبدي؟ لماذا تأتي؟ أنا أدرك كل شيء.

أسقطُ عنك اللوم وأحملة على كاهلي لأنني أرسلتك إلى تلك المهمة القاتلة. وثقل ما حدث من شنقك، أضعه أنا أيضاً على عاتقي. وبما أنني أقول هذا، فاغفر لي واركني.

يا سيدي الجزال، لقد ظل صامتاً ولم يرحل، حينها قست نفسي من الألم، وبكامل إرادتي تمنيتُ

أن يأتي إليك ولو مرة واحدة في أي وقت من الأوقات، ويضع يده على التاج. أؤكد لك أنك لكتنت انتهيبت إلى ما أنا عليه. تماماً مثلي. ولكن لعلك لا تكون وحدك في ساعات الليل أيضاً؟ من يدري، ربما يأتي إليك ذلك الرجل القذر، المليء بالسخام، المعلق على عمود الإنارة في بيرديانسك؟ إذا كان الأمر كذلك، فنحن الاثنين نعانى بالعدل فيما بيننا. لقد أرسلتُ كوليأ لمساعدتك في شنقه، لكنك أنت من شق الرجل. بأمر شفويّ دون رقم.

وهكذا لم يغادر. عندئذ أخفته بصراخي. فهبَّ الجميع. جاءت الممرضة الإسعافية، وأيقظوا إيفان فاسيليفيتش. لم أرغب أن أبداً يوماً آخر، لكنهم لم يسمحوا لي أن أقتل نفسي. ربطوني بقطعة قماش، ونزعوا قطعة الزجاج من يدي، وضمدوني. منذ ذلك الحين وأنا في الغرفة رقم سبعة وعشرين. بعد الدواء، بدأت أغفو وسمعت الممرضة تقول في الرواق:

لا أمل فيه.

هذا صحيح. ليس لدي أمل. عبثاً في الحزن الشديد، في العتمة، أنتظر حُلماً - غرفة قديمة مألوفة ونور هادئ تبعثه عينان مُشرقتان. ما من شيء كهذا ولن يكون أبداً.

الثقل لا يزول. وفي الليل أنتظرُ بخضوع قدوم الفارس المألوف ذي العيون العميوان ليَقُول لي بصوت أبج:

- لا أستطيع أن أترك السرب.

-نعم، أنا ميؤوس مني. سيعذبني.





دستور طنان

مُظفر إزغو
قاص تركي

ترجمة:

محمد عبد القادر عبد الي

مترجم من سورية

لا أعرف من أين يصل الخبر إلى خالي، أو كيف يصل إليه؟ لقد تنبأ بما حدث في المرة الماضية وفي المرة التي قبلها أيضاً. عرف كل ما حدث في يوم حدوثه تماماً. أودّ أن أقول في ساعة حدوثه أيضاً، ولكن سأبدو وكأنني بالغت قليلاً. على أية حال، لسبب ما، دائماً ما يحدث هذا الأمر في التوقيت نفسه. إنه عمل «الجهات المعنية»!

في ذلك الوقت، يقول خالي:

- يا بني، فس فس...

- أ حقاً يا خال؟

- فس فس...

إذا بدأ خالي في التحدث همساً، نعلم أن شيئاً كبيراً يوشك أن يحدث؛ وإذا حرك حاجبيه أو أشار بعينه، فالموضوع قد اقترب كثيراً. وإذا وضع سبّابته على شفّتيه في إشارة إلى السكوت، فالأمر شارف على الوقوع، والدستور وصل إلى عتبة الباب...

- هس يا ابن أختي، إنه قريب جداً.

- من أين وصلتكَ الأخبار يا خال؟

- هس، لم أكن أظن أنه سيحدث بهذه السرعة، لكن الإشارات قد وصلتني.

- دخيلك، ما هذا الذي تقوله يا خال؟

- لا أريد أن يُفاجئني الأمر دون استعدادات، سأبدأ على الفور. أظن أنني بالكاد يمكنني اللحاق، وأنت أيضاً ستساعدني.

- وكيف لي أن أساعدك يا خال؟

- يكفي أن تقوم بتبويض المسودات. سأدخل الغرفة الآن، الحق بي.

وهذا ما حدث في المرة الماضية...

أتساءلون عن عمل خالي؟ إنه يبيع الدساتير. لا، لا، هو ليس خريج كلية الحقوق، وليس عالم اجتماع. دائماً ما يقول: «لا تحتاج لأن تكون حقوقياً لوضع الدساتير، يكفي أن يكون لديك عقلية تحظر وتمنع».

قبل أن يبدأ خالي بتحضير الدستور، يُغلق الغرفة على نفسه مدة أسبوع، ويحظر نفسه عن كل شيء: لا شاي، لا إفطار، لا سجائر، وأحياناً لا حمام أيضاً. وحين ينضح رأسه بالمحظورات، يبدأ بكتابة الدستور، وبعدها يبيعه.

هو لا يحمل الدستور في حقيبة مثل البائع المتجول، إنما يصنع دساتير جديدة دوماً، برّاقة وفاخرة. وبما أنه كان فيما مضى يعمل في البيع بالجملة (جنباً ولحماً وما إلى ذلك)، فهو يصنع الدساتير بالجملة. لكن الدساتير لا تُباع بالجملة مثل اللحم المقدد مثلاً، لذلك يبيعها بالفرق. أتسألون لمن؟ لـ «الجهات المعنية»، ولكنني لا أعرفها تماماً.

في إحدى المرات، جلس أفراد «الجهات المعنية» وأجروا مع خالي مفاوضات طويلة، وكان خالي قد وضع دستوراً جديداً يتكوّن من 133 مادة. استغرقت المفاوضات أربعة أيام. وفي النهاية خسر خالي الصفقة؛ إذ بيع ذاك الدستور بثمن بخس. يا لها من مفاوضات قاسية!

قالوا له:

- انتبه، في هذا المال حقوق الأيتام. إننا نعطيك من مال الأمة.

فقال خالي:

- وأنا بدوري أعرض عليكم دستوراً لا مثيل له، كما تريدونه تماماً. لا يمكنكم إيجاد أفضل منه. أقسم بشرفي لن أعطيه بالمجان.

فقال أفراد «الجهات المعنية»:

- ونحن بدورنا وجدنا دستوراً آخر عند شخص وعد بإنهائه خلال ثلاثة أشهر. لكننا بحاجة إليه في الحال، لأننا وعدنا أبناء بلدنا - عفواً شعبنا - بأننا سنطرحه عليهم للتصويت، وأننا سنعيد الديمقراطية إلى مسارها الذي خرجت عنه في وقت قصير جداً. لو لم نقطع عليهم هذا الوعد لكان الأمر سهلاً...

دخل وسطاء كثيرون، وفي النهاية باعهم خالي الدستور بالجملة وخسر ما خسره.

إنه لأمر شاق أن تُلاقي الدساتير إعجاباً. هي ليست ملفوفة لتفحصه وتلمسه فتراه إذا ما كان طرياً أم لا، وما إذا كانت أوراقه بيضاء أم لا، وما إذا كان صالحاً للمحشي أو لطبخه بالزيت، فتشتره وتمشي. إنما هو دستور، وكل القوانين الأخرى تستنبق منه. إذا أعجبهم الدستور، يدفعون ثمنه نقداً ويذهبون. وخالي - ما شاء الله - مؤسسة عريقة في هذا الميدان. حتى إن أحد أفراد «الجهات المعنية» قال ذات مرة:

- انظروا إذا ما كان ذلك الرجل الفذ حياً، فلنصنع دستوراً، وإلا فإننا سنقع في موقفٍ لا نُحسد عليه!

أتساءلون لماذا خالي عبارة عن «مؤسسة عريقة»؟ لأنه محترف في هذا العمل. رفوف خزائنه مملوءة بالدايتير. يكتب لكل مادة ثلاث نسخ على الأقل!

مثلاً، المادة 38، يقرؤها خالي على أفراد «الجهات المعنية» وزملائهم. يرى إذا ما كانوا يتشاءون، فهذا يعني أنها لم تعجبهم. فحتى لو أضاف خالي على هذه المادة كلمة «ولكن»، ما عادت تجدي نفعاً. حينئذ ينتقل إلى النسخة الثانية من المادة نفسها ويقرؤها. فإذا لم تتحسن تعابير وجوههم أيضاً، ينتقل خالي إلى النسخة الثالثة من المادة نفسها. حين يقرأ عليهم مادةً تتكرر فيها عبارات مثل «لكن» و«على الرغم من ذلك» و«إلا أن»، يتسمون ويتغامزون فيما بينهم قائلين: «لنشتري هذه المادة». وخالي بدوره يعرف نظراتهم، فبعد قضاء عمره بوضع كل هذا الكم من الدايتير، ولقاءاته المتكررة مع «الجهات المعنية»، بات يفهم أفرادها بلمح البصر، فيحدد السعر وفقاً لذلك. وحتى إن طال التفاوض، يتصافح الطرفان في نهاية المطاف ويشربان قهوة التعب.

خالي يتمتع بذكاء حاد في الواقع. لا أقصد - لا سمح الله - أن «الجهات المعنية» لا تملك ذكاء حاداً بل محدوداً، ولكن بما أن خالي منخرط في هذا العمل، فإنه يخبز الدستور جيداً، أي أنه يصوغه بمنتهى الإتقان.

ذات مرة، كتب خالي مادة - لا أذكرها تماماً - تقول في بدايتها: «ما لم يصدر قرار من القاضي، لا يجوز...». وهل يمكن لمادة في الدستور أن تقول شيئاً كهذا؟ بالطبع لا! لم تعجب تلك الصيغة «الجهات المعنية» ولا زملاءها. ولكن بما أن الدستور يجب أن يبدو ديمقراطياً، أعاد خالي كتابتها: «ما لم يصدر قرار من القاضي الضابط...» طلبت «الجهات المعنية» من خالي قراءة المادة ثلاث مرات، ولم تفهمها.

- كيف ذلك؟ قاض ضابط؟

- يمكن ذلك بإصدار مرسوم بسيط.

- كيف؟

- تمنحون لقب القاضي للضباط من الآن فصاعداً. إنه سطران على الورق لا أكثر!

فصفت «الجهات المعنية» وزملائها لخالي. وهناك مادة أخرى كثيراً ما يرددها خالي، لا أذكرها أيضاً. المهم، كان قد كتب: «لكل شخص الحق في تأسيس جمعية دون إذاً مسبق...». ما إن قرأ الجملة حتى بدأ كل فرد من «الجهات المعنية» وزملائهم بالضرب بقدميه على الأرض.

- لقد انتهت هذه المؤسسة!

- نحن أيضاً بإمكاننا وضع دستور كهذا!

- هذا يشبه كل شيء إلا الدستور!

- لقد أفسدت الأمر. كانت المواد جيدة، من أين أتيت بهذه؟

- لنخرج أيها السادة لنخرج، إذا كانت الأمور ستسير هكذا، فلماذا نحميه ونرعاه؟ لكن خالي استدرك الأمر قائلاً:

- دقيقة أيها السادة، دقيقة واحدة. اسمعوا ما تبقى: ينص القانون على الشكل والشروط والإجراءات الواجب تطبيقها في ممارسة حرية إنشاء الجمعيات.

- هممم، لم نفهم!

- أيها السادة، هل ستعتزلون العمل فوراً بعد وضع الدستور؟

فأجاب أفراد «الجهات المعنية» وزملائهم بصوت واحد:

- لا قدر الله!

- حسناً، إذاً، تُصدرون أنتم القوانين التي تُناسب الدستور. لهذا قلْتُ في المادة: ينص القانون على...

- ها!

- بالطبع، استمعوا للباقي وحسب: يُمنع على الجمعيات السعي لتحقيق أغراض سياسية أو

الانخراط في أنشطة سياسية.

فتبادل الجميع الضحكات.

- لا يجوز للجمعيات تلقي الدعم من الأحزاب السياسية أو تقديم الدعم لها، ولا العمل مع النقابات العمالية والمنظمات المهنية ذات الطابع العام...

ابتسم أفراد «الجهات المعنية». واحد منهم كان كثير المزاح، ألقى على خالي كلمة أشبه بالشتيمة معرباً عن إعجابه به. قال له:

- يا لك من وغد مكر. لقد لعنت (أبو الجمعيات)!

منحت «الجهات المعنية» خالي مكافأة خاصة لقاء هذه المادة، وصرفت له بدل «ساعات إضافية» من تحت الطاولة، واتخذت القرار في اللحظة ذاتها.

ثم تابع خالي قراءة المادة التي تليها:

- لكل شخص الحق في تنظيم اجتماعات ومظاهرات سلمية وغير مسلحة دون إذاً مسبق...

فوقعت «الجهات المعنية» على الأرض من شدة الضحك. لكن، فجأة، ارتسمت ملامح الجدّة على وجوه أفرادها وقالوا:

- وهل تعتقد أننا لا نعرف ماذا نقرأ وكيف نقرأ بقية المادة؟ بالطبع نعرف! سنعطيك مكافأة إضافية لقاء هذه المادة. انتقل إلى التي تليها.

لا أذكر مَنْ كان حاضراً حين قرأ خالي إحدى المواد - أقصد ساوَمَ على إحدى المواد - التي تقول: «لكل شخص الحق في الملكية والميراث...».

فقال أحد زملاء «الجهات المعنية»:

- أريد الاستحواذ على مؤسسات مثل مؤسسة «مجمع اللغة التركية» و«الجمعية التاريخية التركية»، ولكن من خلال هذه المادة...

ابتسم أحد أفراد «الجهات المعنية» لزميله، وأشار إلى خالي قائلاً:

- لا بد أن هذه المؤسسة دسّت كلمة «لكن» في مكان ما من المادة!

- وسرعان ما تابع خالي مضمون المادة قائلاً:

- لكن، يمكن تقييد هذه الحقوق بقانون يراعي المصلحة العامة.

فصفت «الجهات المعنية» لخالي مجدداً. قال أحد أفرادها:

- إن رحلت هذه المؤسسة، من سيكتب الدستور بعدنا؟ أقترح مادة مؤقتة.

فقال أحدهم:

- لا، لا ينبغي أن يكون شرط عدم مساءلتنا مؤقتاً، بل دائماً.

- لا، ليس هذا ما أقصده، بل أمراً آخر. انظروا أيها الزملاء، أقترح مادة مؤقتة تسمى «متحف الدستور»، نعرض فيه كل الدايتير السابقة واللاحقة. نصنع فيه أكواماً من الدايتير للمستقبل حتى لا تعاني «الجهات المعنية» التي ستنبعنا من بعدنا. نجهّز خمسين أو ستين دستوراً، وإذا زاد أحدها على حاجة الأمة، نضعه على الرف وننزل آخر... صحيح، ما قاله الزميل قبل قليل مهم جداً، دعونا لا ننسى فنقع في المتاعب. أين وضعت تلك المادة؟

- أي مادة يا سيدي؟

- مادة عدم محاسبتنا.

- في نهاية الدستور يا سيدي.

- وهل هذا ممكن؟ وكأنها غير مهمة! انتظرتُ طويلاً لأعرف مكانها. إننا ندفع الكثير من المال من أجل هذه المادة، اقرأها لنسمع، وضعها في المنتصف، وليكن رقمها خمسين.

- سأقرأ يا سادة: لا يجوز لأحد محاسبة «الجهات المعنية» أو زملائهم.

- أوه!

- ولا يحق لأحد فتح قضية ضدهم.

- أوه! أوه!

- ولا يجوز لأحد أن يقول إن العين لا تعلو على الحاجب.

- أوه، أوه، أوه! هذه المادة وحدها تساوي المليارات، أليس كذلك يا زملاء؟

- إنها كذلك... ■



يمكن القول إن «المشاء» تشكل لبنة مهمة في أدب الديكتاتورية الثقافية والفكرية، فهي لا تكتفي بإدانة الطغيان السياسي المباشر، بل تتنبأ بديكتاتورية جديدة أخطر: ديكتاتورية التكنولوجيا والثقافة الاستهلاكية.



كما تتناول القصة الحرية الفردية مقابل السلطة الجماعية؛ فبطلها فرد حر رافض للاندماج القسري في قوالب المجتمع، وسيارة الشرطة الآلية التي توقفه وتعتقله تمثل سلطة الدولة التي تراقب وتحاصر أي شكل من أشكال الاختلاف.

وتعدّ هذه القصة من الناحية الأدبية، أمودجاً للقدرة على التكثيف والرمز، حيث تُعبّر في بضع صفحات عن قضية فلسفية كبرى: ماذا يحدث للإنسان حين تصدر الدولة والمجتمع حقه في أن يعيش كما يريد؟ ومن الناحية الفكرية، تُحذّر من أن الديكتاتورية لا تبدأ دائماً بالسجون والجيش، بل قد تبدأ بالملل الجماعي، والامتثال الأعمى، ومحو التنوع الإنساني.

يمكن القول إن «المشاء» تشكل لبنة مهمة في أدب الديكتاتورية الثقافية والفكرية، فهي لا تكتفي بإدانة الطغيان السياسي المباشر، بل تتنبأ بديكتاتورية جديدة أخطر: ديكتاتورية التكنولوجيا والثقافة الاستهلاكية.

قصة «المشاء»

وأهميتها الخاصة
في الأدب الإنكليزي والأميركي

شكلت القصة القصيرة في الأدب الإنكليزي فضاءً للتعبير عن مقاومة السلطة المستبدة، إذ استطاع كُتاب بارزون عبر نصوص مكثفة وذات رمزية عالية أن يكشفوا آليات القمع السياسي والفكري، وأن يحذروا من مخاطر الديكتاتورية على الإنسان والمجتمع. وتُظهر هذه القصص أن القصة القصيرة لم تكن مجرد حكايات للتسلية، بل أداة مقاومة رمزية للديكتاتورية والاستبداد السياسي والثقافي والفكري، فتناولت موضوعات مهمة مثل الخضوع للاستعمار، والاستبداد باسم العدالة، والطاعة الجماعية العمياء، والخوف من الديستوبيا التكنولوجية.

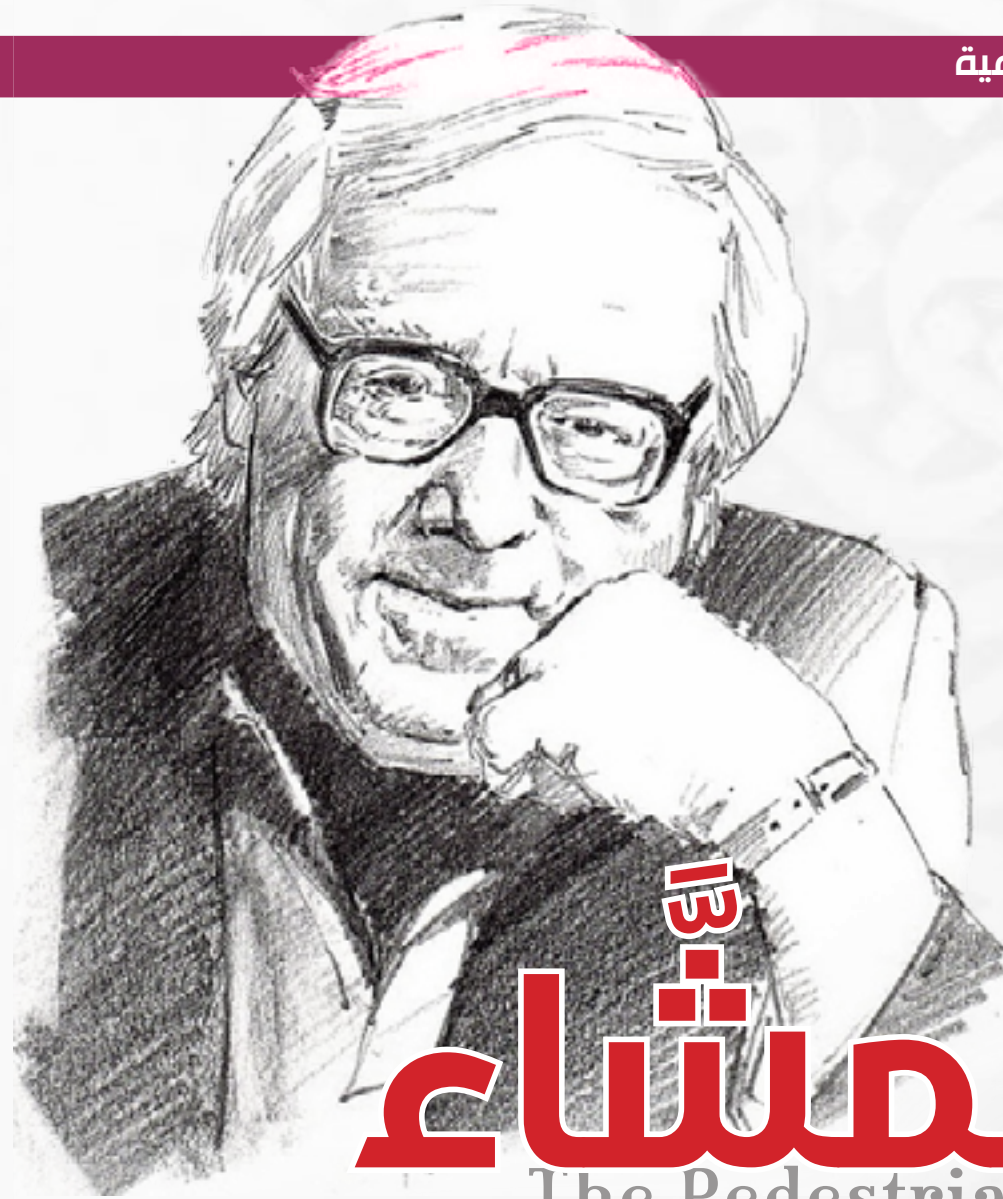
وتعدّ قصة «المشاء» ذات أهمية خاصة في سياق الأدب الإنكليزي والأميركي الذي ناقش الديكتاتورية بأشكالها المختلفة، وواحدة من النصوص الرمزية القصيرة التي تناولت موضوع الاستبداد والرقابة القمعية على الحرية الفردية، ورمزية الاستبداد التكنولوجي والثقافي؛ فبرادبري لا يتحدث عن ديكتاتورية سياسية مباشرة، بل يرسم ملامح مجتمع شمولي تتحكم فيه التكنولوجيا والإعلام الموجه، حيث يجلس الجميع أمام التلفاز، بينما يُنظر إلى الفرد الذي يخرج ليمشي ويتأمل كـ«شخص غريب» يستحق العقاب، كما تتعرض إلى فكرة الاستبداد الثقافي الذي يقمع حرية التفكير والاختلاف.

وفي القصة أيضاً نقد مبكر لهيمنة الإعلام، فمع أنها كُتبت في الخمسينيات، لكنها توقعت عالم الشاشات والتسلية المفرطة التي تُحوّل الإنسان إلى متلقي سلبي، وتلغي إرادته الحرة، كاشفة

عن ديكتاتورية الثقافة الجماهيرية التي لا تقل خطراً عن ديكتاتورية السلطة السياسية.



لا يتحدث برادبري عن ديكتاتورية سياسية مباشرة، بل يرسم ملامح مجتمع شمولي تتحكم فيه التكنولوجيا والإعلام الموجه،



المشاء

The Pedestrian

راي برادبري

راي برادبري (1920-2012) Ray Bradbury

كاتب أمريكي بارز في أدب الخيال العلمي والفانتازيا. عُرف بأسلوبه الإنساني العميق الذي مزج بين الخيال والتأمل الفلسفي في قضايا الحرية والمجتمع. تجمع كتاباته ببراعة بين الخيال الخصب والأسلوب الشعري. كتب الشعر، والسيناريو، والمسرح والرواية. من رواياته «فهرنهايت 451»، و«نبذ الهنباء»، و«شيء شرير قادم من هذا الطريق».

ترجمة وتقديم:
منير الرفاعي
مترجم من سورية



المشاة راي براديري

إنَّ أكثر ما يحبه السيد ليونارد ميد هو الخروج إلى ذلك السكون الذي يخيم على المدينة عند الثامنة من ليلة ضبابية من ليالي شهر تشرين الثاني، وأن يتمشى على ذلك الرصيف الإسمنتي المتهالك، ثم يعبر فوق العشب مكملًا طريقه ويده في جيبه مخترقًا السكون، ليصل إلى مفترق طرق، ويؤمن النظر في الاتجاهات الأربعة مُحدِّقًا في أرصفة الشوارع الطويلة الممتدة التي يُنيرها ضوء القمر، ليقرر أيّ طريق يسلك، لكن ذلك قد لا يغيّر من الأمر شيئاً؛ فقد كان وحيداً، أو شبه وحيد، في عالم عام 2053، وبعد أن حسم أمره أخيراً، شقّ طريقاً اختاره نافثاً أمامه هواءً بارداً كدخان السيجار.

كان يمشي أحياناً ساعات وأميالاً، ولا يعود إلى منزله إلا عند منتصف الليل، وكان يمرّ في طريقه بأكواخ وبيوت بنوافذها المعتمّة، في منظر يشبه كثيراً ما قد يراه المرء حين يسير في مقبرة، فلا يرى سوى ومضات خافتة متقطعة من ضوء اليراعات خلف النوافذ، وفجأة يلمح ظلال أشباح رمادية على الجدران الداخلية للغرف التي لم تكن ستاثرها قد أُسدلت بعد مع حلول الليل، أو قد يسمع همسات وهمهمات من نوافذ مفتوحة في مبانٍ أشبه بالمقابر.

كان السيد ليونارد ميد يتوقف، ويميل برأسه، وينصت، ويتأمل، ثم يواصل سيره، من دون أن تُصدر قدماه أي صوت على الطريق الوعر، فقد كان قد اتخذ قراراً حكيماً منذ زمن بعيد بالتحوّل إلى انتعال الأحذية الرياضية عند تجواله ليلاً، لأن مجموعات متفرقة هنا وهناك من الكلاب قد تفسد جولته بنباحها إذا ما كان منتعلاً حذاء بكعب قاس، وقد تُضاء مصابيح المنازل وتطلّ من نوافذها الوجوه، ويفزع سكان الشارع جميعهم من مرور شخص وحيد؛ يقصد نفسه، في ليلة من ليالي أوائل شهر تشرين الثاني.

في ذلك المساء تحديداً، بدأ رحلته غرباً، نحو البحر المخفي. كان الهواء مشبعاً ببلورات ثلجية تخترق الأنف إلى الرئتين فتجعلهما تتوهجان في صدره كشجري عيد الميلاد؛ كان بإمكان المرء أن يشعر بضوء بارد يضيء وينطفئ، وبأن الأغصان مثقلة بثلج خفي. كان صوت دعسات حذائه الطريّ الخافت على أوراق الخريف يبعث الارتياح في نفسه، وكان يُصدر صفيراً بارداً خافتاً من بين أسنانه، ويلتقط ورقة بين الحين والآخر في أثناء مروره، ويتفحص شكل هيكلها في أضواء المصابيح المتفرقة خلال سيره، وهو يشم رائحتها المفعمّة برائحة الأرض.

كان يهمس لكل منزل يمر به على كل جانب: «مرحباً بكم. ماذا يُعرض الليلة على القنوات الرابعة، والسابعة، والتاسعة؟ أين يندفع رعاة البقر، كأني أرى سلاح الفرسان الأمريكي يصعدون تلك التلّة لنجدتهم؟»

كان الشارع صامتاً.. طويلاً.. خالياً، إلا من ظلّه الذي يتحرك مثل ظلّ صقر وسط بيداء واسعة، ولو أنه أغمض عينيه ووقف ساكناً، بلا حراك، لتخيّل نفسه في قلب صحراء أريزونا الشاسعة المطيرة المقفرة، فأقرب منزل منه على بعد ألف ميل، لا يؤنسه فيها سوى مجاري الأنهار الجافة.. والشوارع.

قال وهو ينظر إلى ساعة يده سائلاً المنازل

والبيوت: «كم الساعة الآن؟ الثامنة والنصف مساءً؟ هل هذا وقت عرض اثنتي عشرة جريمة قتل متنوعة؟ أم مسابقة؟ أم عمل مسرحي استعراضي ساخر؟ أم ممثل كوميدي يسقط من على المسرح؟...»

هل سمع ضحكة خافتة من داخل منزل أبيض كالقمر الساطع؟ لكنه حارّ في ذلك، فواصل سيره حين توقف الأمر عند ذلك. تعثر في جزء غير ممهد من الرصيف، وكانت الأرضية الخرسانية تختفي تحت الأزهار والعشب. منذ عشر سنوات وهو يتمشى ليلاً ونهاراً، لآلاف الأميال، لم يلتقي خلالها بأي شخص آخر يتمشى، ولا مرة واحدة طوال تلك الفترة.

وصل إلى مفترق طرق، يتقاطع فيه طريقا المدينة السريعان الرئيسان، كان التقاطع غارقاً في الصمت والسكون بعد أن كان خلال النهار يعجّ بسيارات تنطلق مُدوّية، وتتحرك في محطات الوقود المفتوحة السيارات كحشرات عملاقة تهسهس وتتسابق للوصول إلى مواقع مميزة، تماماً كما تفعل خنافس الجعل، برائحة دخان خافتة تُصدرها عوادمها، وهي تتجه عائدةً إلى منازلها البعيدة، لكن هذه الطرق السريعة أصبحت الآن كجداول يابسة في موسم الجفاف، وصارت أشبه بدروب من حجارة تلمع تحت ضوء القمر.

استدار عائداً إلى شارع جانبي، مُتجهاً نحو منزله. كان يفصله عن وجهته مبنى واحد حين انعطفت السيارة الوحيدة في الشارع من إحدى الزوايا نحوه فجأة، وصوّبت نحوه وميضاً من ضوءها الأبيض الساطع، فتجمّد مشدوهاً كقراشات الليل، مبهوراً بالنور الساطع، ثم انجذب نحوه.

ناداه صوت آليّ حادّ:

«قف مكانك. ابقَ مكانك. لا تتحرك».

فتسّمّر في مكانه

ثم أضاف الصوت:

«ارفع يديك، وإلا...».

«ارفع يديك... وإلا فسنطلق النار!».

إنها الشرطة، بالتأكيد، ولكن يا له من أمر نادر

لا يُصدّق؛ ففي مدينة يبلغ عدد سكانها ثلاثة ملايين نسمة، لم يتبق سوى سيارة شرطة واحدة، أليس كذلك؟ منذ عام مضى، أي في عام 2052، عام الانتخابات، قلّص عدد سيارات الشرطة من ثلاث إلى واحدة، فقد كانت الجريمة في انحسار؛ ولم تعد هناك حاجة للشرطة، باستثناء هذه السيارة الوحيدة التي تجوب الشوارع الخالية.

سألته سيارة الشرطة بصوت آلي هامس: «ما اسمك؟»
لم يستطع رؤية الرجال في السيارة لشدة الضوء الساطع في عينيه.

لكنه أجاب: «ليونارد ميد».
«ارفع صوتك».
«ليونارد ميد!»
«ما عملك أو مهنتك؟».



جعلته أنوار السيارة يتسمّر في مكانه، كتمثال صغير في متحف مثبت بإبرة مغروزة في صدره.
فأجاب السيد ميد: «ما قلته صحيح إلى حدّ كبير».
فهو لم يكتب شيئاً منذ سنوات، إذ لم تعد المجلات والكتب تُباع. ثم سرح بخياله يفكر بهذه البيوت الشبيهة بالمقابر، وبكل ما يحدث في داخلها الآن ليلاً، وهي مُضاء بأضواء أجهزة التلفاز الخافتة التي يجلس الناس أمامها كالأموات، وأضواؤها الرمادية أو متعددة الألوان تنير وجوههم، لكنها لا تُنير دواخلهم.



«أعتقد أن بإمكانك أن تعدّني كاتباً».

فقالت سيارة الشرطة، كما لو كانت تتحدث إلى نفسها: «بلا مهنة».

جعلته أنوار السيارة يتسمّر في مكانه، كتمثال صغير في متحف مثبت بإبرة مغروزة في صدره.

فأجاب السيد ميد: «ما قلته صحيح إلى حدّ كبير».

فهو لم يكتب شيئاً منذ سنوات، إذ لم تعد المجلات والكتب تُباع. ثم سرح بخياله يفكر بهذه البيوت الشبيهة بالمقابر، وبكل ما يحدث في داخلها الآن ليلاً، وهي مُضاء بأضواء أجهزة التلفاز الخافتة التي يجلس الناس أمامها كالأموات، وأضواؤها الرمادية أو متعددة الألوان تنير وجوههم، لكنها لا تُنير دواخلهم.

سأله الصوت الخارج من جهاز التسجيل هامساً: «لا عمل لديك، فما الذي تفعله في الخارج؟».

أجاب ليونارد ميد: «أتمشّي».

«تتمشّي!».

«نعم، أتمشّي. فقط أتمشّي» قالها ببساطة مع أنه أخذ يشعر بالبرد يلسع وجهه.

«تتمشّي؟ فقط تتمشّي، ولا شيء آخر؟».

«أجل يا سيدي».

«أين وجهتك؟ ولم؟».

«أتمشّي لأستنشق الهواء. أتمشّي لأشاهد».

«ما عنوانك؟».

«11 شارع ساوث سانت جيمس».

«ولكن ألا يوجد هواء في منزلك، أليس لديك مكيف هواء يا سيد ميد؟».

«بلى».

«وهل عندك شاشة عرض في منزلك للمشاهدة؟».

«لا».

«لا؟»، ثم ساد صمتٌ متقطّع يحمل في ثناياه اتهاماً.

«هل أنت متزوج يا سيد ميد؟».

«لا».

ردّ صوت الشرطة من خلف شعاع الضوء الناري: «غير متزوج؟».

كان القمر عالياً وواضحاً بين النجوم، والمنازل رمادية صامته.

ثم أردف ليونارد ميد مبتسماً: «لا يوجد من تقبل بي».

«لا تتحدث إلا إذا طُلب إليك!»

انتظر ليونارد ميد في الليل البارد.

«هل تتمشّي فقط يا سيد ميد؟»

«نعم».

«لكنك لم توضح لماذا».

«لقد شرت؛ لأستنشق الهواء، والفرجة، ولأتمشّي فقط».

«وهل تفعل هذا كثيراً؟».

«كل ليلة منذ سنوات».

توقفت سيارة الشرطة في منتصف الشارع، وجهازها اللاسلكي يُصدر همهمات خافتة.

قالت: «حسناً، يا سيد ميد».

فردّ بتهذيب: «هل هذا كل شيء؟».

أجاب الصوت: «نعم. هيّا». ثم سمعت تنهيدة، ثم صوت قرقعة، وانفتح الباب الخلفي لسيارة الشرطة على مصراعيه، وأمره:

«ادخل».

«انتظر لحظة، لم أفعل شيئاً!»

«ادخل».

«أنا أحتج»

«سيد ميد».

سار فجأة كشخص ثمل، وبينما كان يمر بالنافذة الأمامية للسيارة، نظر إلى الداخل، وكما توقّع، لم يكن هناك أحد في المقعد الأمامي، ولا أحد في السيارة على الإطلاق.

«ادخل».

وضع يده على الباب وصعد إلى المقعد الخلفي، الذي كان زنزانة صغيرة، سجنًا أسود صغيراً بقضبان، كانت تفوح منه رائحة الفولاذ الصلب، ورائحة مُطهر قوي؛ كانت تفوح منه رائحة النظافة والقوة والمعدن، وليس فيها ما هو ناعم طري.

قال الصوت الحديدي:

«لو كانت لديك زوجة لكانت وجدت لك عذراً، ولكن...».

«إلى أين تأخذني؟»

تردّدت السيارة، أو بالأحرى أصدرت صوت نقرات خافتة، مثل صوت معالجة معلومات عند قراءة بطاقات

منقبة تحت عدسات إلكترونية، ثم قالت:

«إلى مركز الطب النفسي لأبحاث الميول الرجعية».

دخل السيارة، فأغلق الباب خلفه بهدوء، ثم انطلقت سيارة الشرطة في شوارع الليل، تسبقها أنوار مصابيحها الساطعة.

بعد لحظات مرّوا بمنزل في شارع؛ منزل من مدينة كاملة من المنازل المظلمة، لكن هذا المنزل تحديداً كانت جميع أنواره الكهربائية مضاءة، ونوافذه تسطع بأنوار صفراء، نوافذ مُربّعة ودافئة وسط هذا الظلام البارد.

فقال ليونارد ميد: «هذا منزلي».

لكن لم يُجبه أحد.

وانطلقت السيارة في شوارع مجرى النهر الخاوية وانطلقت بعيداً، تاركة الشوارع والأرصعة الخاوية، بلا صوت ولا حركة طوال ما تبقى من ليلة شهر تشرين الثاني الباردة.



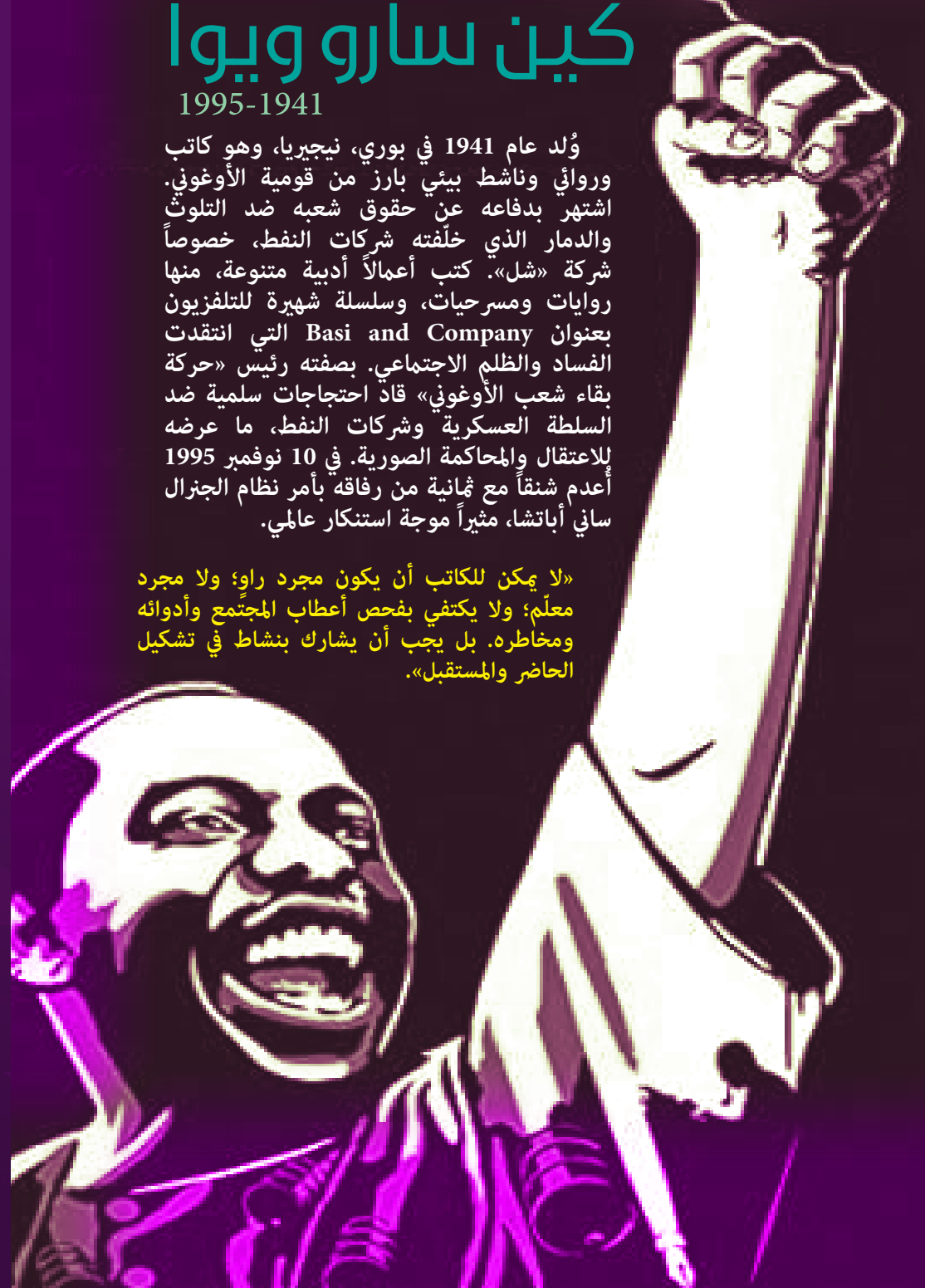
Ken Saro-Wiwa

كين سارو ويوا

1995-1941

وُلد عام 1941 في بوري، نيجيريا، وهو كاتب وروائي وناشط بيئي بارز من قومية الأوغوني. اشتهر بدفاعه عن حقوق شعبه ضد التلوث والدمار الذي خلفته شركات النفط، خصوصاً شركة «شل». كتب أعمالاً أدبية متنوعة، منها روايات ومسرحيات، وسلسلة شهيرة للتلفزيون بعنوان Basi and Company التي انتقدت الفساد والظلم الاجتماعي. بصفته رئيس «حركة بقاء شعب الأوغوني» قاد احتجاجات سلمية ضد السلطة العسكرية وشركات النفط، ما عرضه للاعتقال والمحاكمة الصورية. في 10 نوفمبر 1995 أُعدم شنقاً مع ثمانية من رفاقه بأمر نظام الجنرال ساني أباتشا، مثيراً موجة استنكار عالمي.

«لا يمكن للكاتب أن يكون مجرد راوٍ؛ ولا مجرد معلم؛ ولا يكتفي بفحص أعطاب المجتمع وأدوائه ومخاطره. بل يجب أن يشارك بنشاط في تشكيل الحاضر والمستقبل».



متابعات

متابعات

Follow-Ups

«حديقة الحيوان» - كرستوفر ولسون

رواية صادرة مؤخراً تدور أحداثها في جمهوريات الاتحاد السوفيتي في عام 1953، وكانت تلك فترة ملائمة لتغيير الواقع والأحداث وإعادة كتابة التاريخ كل يوم. ويرى الكاتب أن الحقيقة ليست ثابتة، بل هي في حالة حركة أبدية، أما الناس والشعب فليست لهم أي قيمة تزيد على قيمة الذباب، فيما تنتشر وتكرر حوادث الاختفاء القسري، فبعض المفقودين اختفوا تماماً حتى من السجلات الرسمية، ومحيت أسماؤهم وصورهم. وليس في البلد غير صحيفتين فقط هما «الحقيقة» و«الأخبار» اللتان لا يمتان للحقيقة ولا للأخبار الصحيحة بصلة. أما القائد العظيم أو الرجل الحديدي الفذ فهو حامي سعادة البشر ومهندس الفرح وبوصلة الكون المعنوية، حسب وصف الكاتب.



«أنا كلاوديوس» - روبرت جريفز

تتطرق الرواية الصادرة في عام 1934 إلى شخصية الطاغية. وكلاوديوس هو إمبراطور روماني، كان يعاني من مظاهر إعاقة عديدة، منها أنه يعرج ويتأتى ولا يسمع إلا بأذن واحدة، وتعدّه أسرته أحمق، وهو ما ساعده على البقاء خارج حلبة الصراع على السلطة بين أقاربه الذين يقتل أحدهم الآخر.

استخدم الكاتب في الرواية لغة «الأنا» باسم كلاوديوس، وعرض فيها تاريخ الإمبراطورية في تلك الفترة، فوصف مثلاً مقتل يوليوس قيصر، ثم اغتيال كاليغولا، ثم تسلم كلاوديوس نفسه السلطة. ويصف الكاتب كيف أعلن الطاغية المجنون كاليغولا نفسه إلهاً، وجعل من حصانه سيناتوراً، ومارس الفاحشة مع شقيقاته الثلاث، ورمى أعداءه طعاماً للأسود. ويتفق نقاد على أن هذه الرواية واحدة من بين أفضل 100 كتاب صدر في القرن العشرين.



«نحن» - يفغيني زامياتين

كُتبت في عشرينيات القرن الماضي، ولكنها لم تنشر على الإطلاق داخل الاتحاد السوفيتي. نكتشف في الرواية خيبة أمل الكاتب بعد نجاح الثورة البلشفية في روسيا، حيث تظهر علامات مستقبل البلد المتجه إلى الخضوع لحكم شمولي.

تتحدث الرواية عن قائد يحمل اسم «المحسن الكبير» يحكم دولة تراقب مواطنيها بشكل كامل، حتى إن جدران منازلهم من زجاج وهم يقيمون داخل قبة زجاجية ضخمة تعزلهم عن كل الخارج. أما الأطعمة التي يتناولونها فهي مركبة كيميائياً. في الرواية، الحرية تعني «دولة بدائية غير منظمة» لا تلائم السعادة والبهجة، أما المواطنون فمجرد أرقام، لكل منهم مسار محدد ومنهج خاص وتفاصيل حياة محددة مسبقاً.



الأدب الطاغية

بعض أهم الكتب العالمية حول الديكتاتورية

عن صحيفة الغارديان البريطانية بتصرف

تطرق كثير من الكُتّاب والأدباء

إلى شخصية الطاغية، وصدرت أعمال

تحولت إلى علامات فاصلة في تاريخ الأدب. فمن مثلاً

لا يعرف مثلاً رواية «1984» لجورج أورويل الصادرة في عام

1948، ومن لا يتذكر قراءة رواية «خريف البطريق» الصادرة في

عام 1975 لغابرييل غارسيا ماركيز، التي تعدّ واحدة من أهم ما كتب عن شخصية الديكتاتور.

من الملاحظ أن صفات مشتركة تجمع بين الطغاة أو الحكام الديكتاتوريين، فهم دائماً

ذكور يستمرون في الحكم لفترة قد تطول إلى ثلاثين أو أربعين عاماً، وعادة ما ينتهي

الديكتاتور إما بوفاة أو نتيجة عملية انقلابية، أما أن يتمتع بالتقاعد وأن يقضي زمناً

هادئاً مع أسرته فتلك قضية غير مطروحة.

ما يميّز الحاكم الطاغية أيضاً، سواء أكان يمينياً أم يسارياً، فهو أنه ينظم

حملات اعتقال وقتل جماعية وأعمال قمع وتعذيب منهجية ومحاكمات

شكلية واعتباطية، وعادة ما تكون لديه سجون عديدة وأجهزة شرطة

سرية، تتحرك وفقاً لأوامره. وعادة ما تعرض شخصية الديكتاتور

على أنها مهمة وفذة للغاية، ويتم تفسير كل ممارساته

بأنها من أجل الدفاع عن الدولة، ومعلوم أن النظام

الاستبدادي يرى ضحاياه بوصفهم «أشياء»

لا أهمية لها، ويمكن الاستغناء

عنها تماماً.

«لأنه يمكن أن نحسد عليه: حياة عادية في كوريا الشمالية» - للصحافية بربارة ديمك

تابعت تفاصيل حياة بلد كامل خرج عن سرب العالم ليخلق على نفسه داخل صومعة من خلال أحداث حياة ستة أشخاص تمكنوا من الهرب من بلدهم إلى كوريا الجنوبية.

تروي الكاتبة تجارب هؤلاء مع وحشية النظام وقسوته ومآسي أطفال بلا مأوى ومعسكرات العمل القسري وحالات المجاعة والتلقين الإجباري، الذي يبدأ من المهد، ولا ينتهي إلا في اللحد. ومع ذلك لا يجد هؤلاء الفأرون سلاماً ولا راحة بعد هربهم، وذلك لأن فعلتهم هذه حكمت على أسرهم وأقاربهم بأن تنصب عليهم غضب نظام لا أشرس منه. صدرت الرواية في عام 2009 وتعمل الصحفية كاتبة الرواية في لوس أنجلوس تايمز، وقد حازت جوائز عدة عنها.



«ستالين: بلاط القيصر الأحمر» - سايمون مونتيفوري

من الكتب المهمة الأخرى، صدر في العام 2003، ويعدّ واحداً من أهم كتب سيرة حياة طغاة القرن العشرين، حيث اعتمد الكاتب فيه على معلومات دقيقة ورسم فيها صورة ستالين رجلاً انتهازياً، وصاحب شخصية يوجه طعناته من الخلف وعاشقاً لموزارت وقاتلاً لمجاميع بشرية مجهولة الأسماء وقارئاً نهماً وشاعراً مرهف الحس ومحباً للثقافة والسينما والطبيعة.

هذا الرجل جوع الشعب في أوكرانيا وفي كازاخستان، وخلق رعباً عظيماً في النفوس، وأنشأ شبكة واسعة من معسكرات العمل القسري، ولكنه قال في أحد الأيام بكل فخر: «البهجة من أهم ملامح الاتحاد السوفيتي». وهو القائل أيضاً: «تعدّ حالة وفاة واحدة حادثة تراجيدية، أما مليون حالة وفاة فهي إحصائية»..



«لا يمكن أن يحدث هنا» - سنكلير لويس

نشرت في عام 1935، وتتحدث عن شخص شعوي وديماغوجي يأتي من خارج الطبقة السياسية، يتم انتخابه رئيساً للولايات المتحدة، بعد أن يعد بتصحيح الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والتمسك بالقيم التقليدية، وتشجيع الحس الوطني، ومنح العمال حقوقهم كاملة، ثم يعد أيضاً بحل مشكلة مع المكسيك.

لكنه ما أن يتسلم السلطة، حتى يبدأ بمحاربة الصحافة الليبرالية، ويفرض ما أشبه بالحكم الشمولي،

وينشئ ميليشيا تعمل لمواجهة المعارضين، الذين سرعان ما يلقيهم في السجون، ثم يحتاج مكسيكو عسكرياً. ومن المعتقد أن الكاتب اعتمد في هذه الرواية على شخصية حاكم لويزيانا في ذلك الوقت هوي لونغ، الذي رشح نفسه للرئاسة، ولكنه اغتيل في عام 1935. كما تأثر الكاتب بالأفكار الفاشية والنازية، التي كانت في طريقها إلى البروز على الساحة الأوروبية.

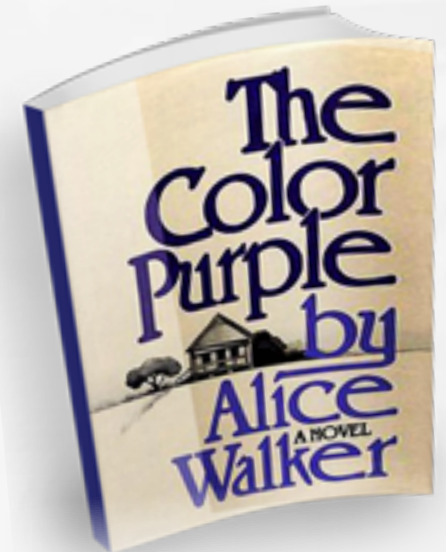


«اللون أرجواني» - أليس ووكر

تري الكاتبة في روايتها هذه الصادرة في عام 1982 أنه لا طاغية واحداً على رأس نظام ديكتاتوري، بل هناك طغاة منتشرون في كل مكان، وعلى مستوى وطني، وداخل كل طبقة وكل شريحة من أعلى هرم المجتمع إلى أسفله.

هؤلاء الطغاة هم أرباب العمل ومدبرو الشركات والمعلمون والقسيسون والآباء والأشقاء والأزواج. ويروي الكتاب قصة حياة فتاة سيئة الحظ تدعى سيللي، وهي أمريكية إفريقية تعيش في ولاية جورجيا الزراعية في جنوب الولايات المتحدة في فترة ثلاثينيات القرن الماضي.

تعج الرواية بمشاهد عنف قاسية يمارسها أشخاص يحيطون بالفتاة سيللي، حتى إن الكتاب ظل محط جدل واسع، ولسنوات عديدة، بسبب هذه المشاهد، علماً أن الكاتبة حازت جائزة بوليتزر في عام 1983، ثم ما لبثت الرواية أن تحولت إلى فيلم سينمائي في عام 1985.



كاليغولا: الحصان القنصل ومحاربة نبتون

لنبدأ مع الإمبراطور الروماني الأشهر في عالم الجنون: كاليغولا؛ الرجل قرر أن يخوض حرباً على إله البحر «نبتون»، فأرسل جنوده إلى الشاطئ ليجمعوا الأصداف على أنها «غنائم المعركة».

وأمر بقتل جميع الصلعان بسبب كرهه الشديد لهم، على الرغم من أنه أصلع.

وزاد على ذلك بأن عين حصانه المفضل عضواً في مجلس الشيوخ، في واحدة من أغرب صور الاستهزاء بال مؤسسات السياسية، وخصص له بيتاً رخامياً وطعاماً مخلوطاً بنثرات الذهب.

نيرون: عازف القيثارة فوق أنقاض روما

نيرون؛ الذي لم يكن أقل غرابة، اتهم بأنه أشعل النار في روما عام 64م ليستمتع بمشهد المدينة وهي تحترق، على حين جلس يعزف على قيثارته كأنه في حفل موسيقي.

نيرون هذا كان يصّر أن كل مسابقة شعرية أو موسيقية يجب أن يفوز بها شخص واحد فقط: نيرون نفسه، الذي كان يجبر الشعب على التصفيق لفوزه.

تيمورلنك: بين الجمال والكواكب

أما تيمورلنك، القائد المغولي المرعب الذي جمع بين البطش والخرافة، فكان يبني «أهرامات من الجمال» بعد معاركه، ليرهب بها خصومه، فكان يؤمن بأن الكواكب تحدد مواعيد حروبه، وكان يرفض أحياناً الزحف على مدينة حتى يتأكد المنجم من أن «المريخ» في الطالع الصحيح.

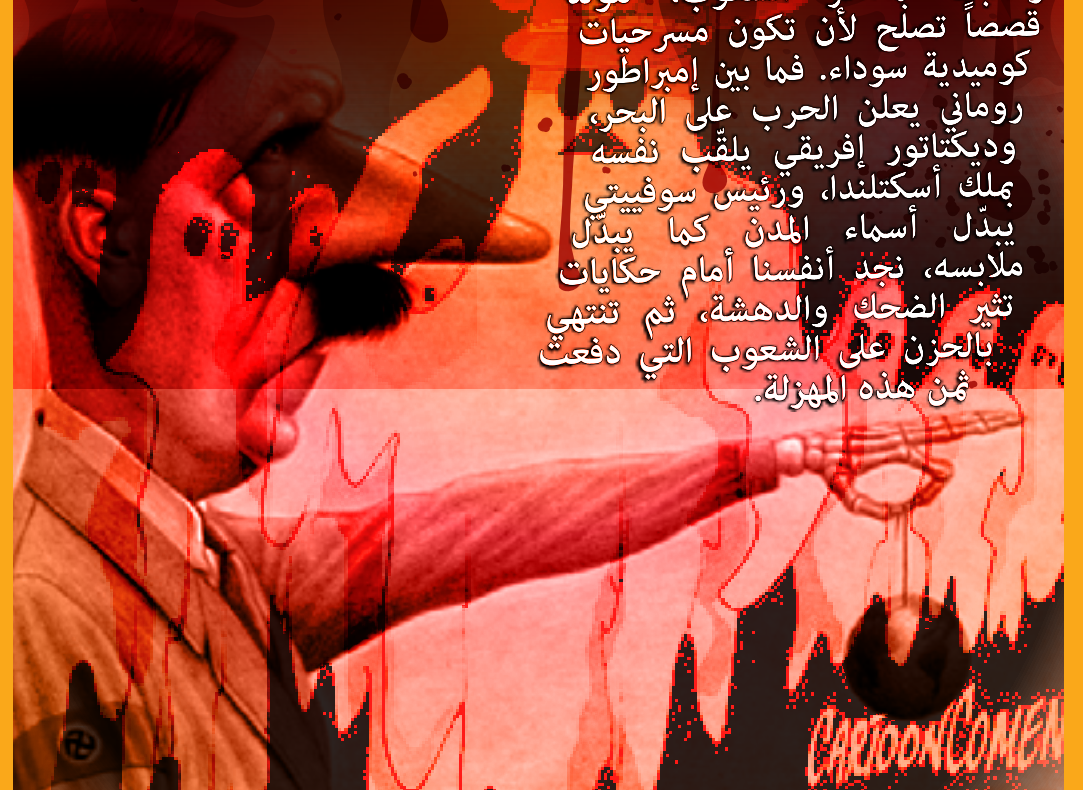
كان تيمورلنك يعاني من عقدة أنه أعور وأعرج ومشوه الأنف، ومع أنه كان يحب الرسم إلا أنه قطع رؤوس عدة رسامين احتاروا في كيفية إظهاره من دون هذه العيوب، والرسام الوحيد الذي نال رضاه هو الذي رسمه محارباً عظيماً يتكئ على ركبته اليسرى (بحيث تختفي عرجته) ويطلق سهماً في الهواء (بحيث يغلّق عينه العوراء) على حين لم يبد تشوه الأنف (لأنها صورة جانبية).

موسوليني: الذقن الفاشي والقطارات

نقفز إلى القرن العشرين؛ إلى الديكتاتور الإيطالي بنيتو موسوليني، الذي كان يعدّ نفسه «مسرّحياً أولاً، ورجلاً عظيماً ثانياً». كان ينتعل أحذية ذات كعوب عالية، وكان أيضاً يتدرب أمام المرأة على زاوية رفع ذقنه الشهيرة ليبدو أكثر هيبة، حتى سخر الأوروبيون من «الذقن الفاشي». أما إنجازه الأعظم في عهده -كما كان يحب

عن طرائف الديكتاتوريين حين يتحول الحكم إلى مسرح عتيق

يبدو أن الديكتاتورية ليست مجرد قبضة من حديد وسجون مكتظة ومشائق منصوبة، بل هي أيضاً ساحة للغرائب والعجائب، حيث يمتزج الجنون بالسلطة، والعيب بمصائر الشعوب، لتولد قصصاً تصلح لأن تكون مسرحيات كوميدية سوداء. فما بين إمبراطور روماني يعلن الحرب على البحر، وديكتاتور إفريقي يلقب نفسه بملك أسكتلندا، ورئيس سوفيتي يبدّل أسماء المدن كما يبدّل ملابسه، نجد أنفسنا أمام حكايات تثير الضحك والدهشة، ثم تنتهي بالحزن على الشعوب التي دفعت ثمن هذه المهزلة.



التفاخر - فهو أن القطارات في إيطاليا صارت تصل في موعدها! وكان شعباً بأكمله اختزل في تذكرة قطار.

هتلر المهووس بتسريحة شعره وشاربه

هتلر بدوره كان مهووساً بتسريحة شعره وشاربه الصغير، وعده علامة «فرادة» تميّزه عن بقية الزعماء، حتى غدا اليوم رمزاً للسخرية أكثر من الرهبة.

وكان مولعاً بالديكور، فطلب من مهندسيه أن يصمموا عاصمة جديدة لبرلين تبقى آثارها حتى بعد ألف عام، لكنه لم يترك خلفه سوى الخراب.

ألقاب الفخامة

في إفريقيا وأمريكا اللاتينية، تنافس المستبدون في تطويل ألقابهم حتى صارت كوميدياً تاريخية: الرئيس الأوغندي عيدي أمين لقب نفسه: «صاحب الفخامة، الفيلد مارشال، الدكتور، الحاج عيدي أمين دادا، حامي الإمبراطورية البريطانية في إفريقيا، ملك الوحوش البرية والأسماك في البحار»... كأما جمع كل الألقاب الممكنة ليخفي فراغ حكمه.

على الرغم من أن الطغاة كانوا جُلهم من الذكور، فقد برز بعض الحاكِمات المُستبدّات، مثل إمبراطورة روسيا أنا الأولى.

جمعت أنا الأولى السُلطة المطلقة بالجنون التام، فاشتهرت بـ"مقالب" عنيفة أو بالأحرى بوحشية بطريقة هزلية ربما فقد كانت تحب أن تنتهي حياة البشر بطرق تعدّ مضحكة، وواحدة من أولى القصص المعروفة عنها كانت اكتشافها أن أحد النبلاء تزوج من امرأة كاثوليكية (مع كون التسامح الديني في تلك الحقبة أمراً من الخيال) لذا قررت عقابه بتزويجه من عجوز طاعنة في السن أولاً، ومن ثم جعله وعروسه الجديدة يرتدون ملابس المهرجين لتقوم بتمريضهم في الشوارع أمام الناس بعدها مع حيوانات المزرعة، وليكتمل عقابها أجبرتهما على خلع ملابسهما بالكامل والنوم في قصر جليدي. وللتذكير، فأنا كانت إمبراطورة روسيا والوقت حينها كان شتاءً، لذا لك حرية تخيل ما حدث للنبييل المذنب وعروسه الجديدة.

كان عصر أنا واحداً من أكثر الفترات رعباً في تاريخ روسيا، فالشرطة السرية كانت قد تأسست في وقتها، فكانت كلمة خارج السياق تؤدي بلسان قائلها، ونكتة بسيطة تلقي بصاحبها من أسوار المدينة، وحتى سوء طهي طعامها قد يؤدي بالطاهي إلى الإعدام تماماً. وفي الوقت الذي لم تكن "تمارس هواياتها"، كانت تجد التسلية بإذلال من يخطر ببالها بإرغامه على تقليد دجاجة أو كلب لساعات أمامها ومن الأفضل أن يكون التقليد متقناً حتى لا يتعرض الشخص للعقاب.

أنا الأولى إمبراطورة روسيا (1693 - 1740)



مرضية في مقدمتها الخوف من ركوب الطائرات لدرجة اضطر إلى ركوب القطار لعدة أيام حين سافر لروسيا... ولشغل الجماهير عن جن الزعيم العظيم ادعت وزارة الإعلام أنه (أصر) على استعمال القطار كي يتلمس أحوال الناس «عن قرب».. ليس هذا فحسب بل فبركت أحداثاً خارقة رافقته في كل مكان يتوقف فيه مثل خروج تسعة مواليد للدينا حين توقف في قرية ببيان (افتترض أنهم خرجوا للسلام عليه) وهطول المطر من دون سحب بمجرد توقف القطار في مدينة هامهنيج، على حين ثار بركان خامد منذ قرون بمجرد مغادرته للحدود!!

تركمانستان.. تغيير شهور السنة

أما رئيس تركمانستان السابق سبارمورات نيازوف الذي لم يكن دكتاتوراً فحسب بل ونرجسياً مغروراً أجبر شعبه على تغيير شهر كانون الثاني/يناير إلى «تركمانباشي» (وهو لقبه المفضل ويعني والد كل التركمان) وشهر أيلول/سبتمبر إلى «روكهاناما» (وهو اسم الكتاب الذي ألفه وأمر بتدريسه للشعب)، ولأنه رجل بار بوالدته أطلق اسمها «جوبا نور سلطان» على شهر نيسان/أبريل، ولكن؛ وكما يحدث دائماً.. عاد كل شيء لسابق عهده بعد موت الدكتاتور.

هايتي.. وإعدام الكلاب السود

وكان فرانسوا دوفايييه، الذي حكم هايتي من عام 1957 إلى عام 1971، قد أمر ذات مرة بإعدام جميع الكلاب السود في الجزيرة؛ لاعتقاده بأن أحد المعارضين السياسيين قد تحول إلى أحدها.

مقص ستالين

وكان ستالين يهوى إعادة كتابة التاريخ، وذلك بحذف أسماء أعدائه من الصور الرسمية بلمسة مقص، كأنه يستخدم «فوتوشوب» القرن العشرين.

بطرسبورغ.. ضحية الأهواء السياسية

حتى المدن لم تسلم من عبث الطغاة. فقد غُيّر اسم مدينة بطرسبورغ التي يزيد عمرها على 300 عام، أكثر من مرة: من «بطرسبورغ» إلى «بتروغراد»، وبعد وفاة لينين أصبحت «لينينغراد»، ولكن ذلك ربما لم يرق لـ«ستالين» فشاغ حينها اقترح بتسميتها «ستالينغراد» تخليداً لـ«ستالين». لقد كان المواطن المسكين يستيقظ ليجد مدينته قد تغيّر اسمها، بينما حياته لم يتغيّر فيها سوى طابور الخبز الذي يزداد طولاً.

وفي إفريقيا الوسطى توجّ جان بيدل بوكاسا نفسه «إمبراطور إفريقيا بأكملها» وأقام حفل تتويج أسطورياً مقلداً نابليون، كلف نصف ميزانية الدولة، بينما الناس يتضورون جوعاً.

ستالين:

ستالين الذي أُرهب الاتحاد السوفييتي بالمعتقلات، كان يرتعب من نزلات البرد. يُقال إنه إذا عطس في اجتماع، ينتظر أن يصفق له الوزراء أو يمدحوا «عظمة عطسته»!

القذافي وخيمته البدوية

في ليبيا اشتهر القذافي بخيمته البدوية التي كان ينقلها معه حتى في زيارته الرسمية، وأصرّ على الاستقبال الرسمي لزعماء العالم بداخلها، لتبدو الصورة مسرحاً عبثياً يختلط فيه البداوة بالسياسة. وكان معمر القذافي يعتقد أنه رمز للأناقة، فقال: «كل ما أردتديه يصبح بدعة أردتدي قميصاً معيناً وفجأة يرتديه الجميع». ويتألف حراسه الشخصيون بالكامل من نساء جذابات، وكان يؤكد أنه يمكن رؤية وجهه في الأعمال الفنية العامة في جميع أنحاء ليبيا، وظهرت الاقتباسات من الكتاب الأخضر، الذي وصف فيه فلسفته السياسية، في المطارات أو حتى في أغاني البوب، فقد أراد القذافي أن يعرفه الجميع ويحبه.

إيريك هونيكر وأغرب بنك في التاريخ

أما زعيم ألمانيا الشرقية السابق إيريك هونيكر فأمر بإنشاء أغرب بنك في التاريخ خاص بروائح المواطنين (كي تتاح للكلاب البوليسية تعقبهم عند أي مخالفة).. وهكذا عمد رجال المخابرات «الستاسي» إلى تجميع أعقاب السجائر (حيث لعب الناس) ومفاتيح المصاعد (حيث يتركون بصماتهم) وملابيح الأحذية والجوارب (حيث رائحة الأقدام تنتن) ناهيك عن أكوام هائلة من القمصان والملابس الداخلية (حيث تحرس الكلاب روائح الأمة)!!

كوريا الشمالية.. اختراع الهامبرغر

وتجاوزت كوريا الشمالية الجميع: فقد كان كيم جونج إيل في كوريا الشمالية يزعم أنه كتب ست أوبريتات في أسبوع واحد، واخترع الهامبرغر، وكل ذلك بينما لم يكن شعبه يعرف طعمه. وكذلك كيم جونج المصاب بأكثر من 11 فوبيا



مدير التحرير
منير الرفاعي

تاريخ

ومن الأدب.. ما قتل!

مُذُ وُجد الأدب أداة للتعبير عن الحرية والكرامة الإنسانية والوعي النقدي، ظَلَّت الكلمة الحرة تهديداً للأنظمة المستبدة التي تخشى النقد وتُجرِّم الحقيقة وتسعى لاحتكارها، فلم يكن غريباً إذاً أن تُزهق أرواح كُتَّاب، ويُعذَّب آخرون أو يُنفون لمجرد أنهم كتبوا نصوصاً أدبية أو فكرية تُضيء ما أرادت السلطة أن يبقى في العتمة، ولم يكن غريباً أيضاً أن تُزهق آلاف الأعمال الأدبية والفكرية (والعلمية أحياناً) لمجرد معارضتها السلطات المستبدة، وكثيرة هي الأمثلة على كُتَّاب وأدباء في أرجاء العالم دفعوا حيواتهم أو عوافيهم ثمناً لجرأتهم الأدبية في سياقات تاريخية وفكرية تكاد تكون متشابهة.

ففي إسبانيا أعدمت قوات فرانكو أحد أبرز الوجوه الأدبية في القرن العشرين الشاعر والمسرحي فيديريكو غارسيا لوركا. وفي روسيا اتهمت السلطة القيصرية فيودور دوستويفسكي بالانتماء إلى جماعة فكرية معارضة، وحُكمت عليه بالإعدام ثم خُفِّف الحكم إلى الأشغال الشاقة في سيبيريا، وكذلك اعتُقل ألكسندر سولجينيتسين ونُفي بسبب كتاباته التي كشفت أهوال معسكرات الاعتقال السوفيتية وخصوصاً في «أرخبيل الغولاغ» الذي فضح الوجه القمعي للنظام الستاليني، كما دفع الشاعر أوسيب ماندلشتام حياته ثمناً لقصيدة قصيرة وصف فيها ستالين بالجلاد، فلم تتحمل السلطة السوفيتية هذه الإهانة، فاعتُقل ونُفي ثم أُرسِل إلى معسكر اعتقال في سيبيريا حيث مات منهكاً من الجوع والمريض.

وفي نيجيريا اعتُقل صوت المهتمشين الكاتب والناشط كين سارو ويوا الذي فضح في رواياته ومسرحياته الساخرة الفساد وجرائم النظام العسكري وشركات النفط العالمية بحق السكان المحليين، فحُوكِم عسكرياً وأُعدم شنقاً رغم الإدانات الدولية الواسعة.

وفي إيران تعرَّض صادق هدايت رائد الرواية الإيرانية الحديثة للمضايقة فعاش عزلة واضطهاداً نفسياً دفعاه إلى الانتحار في باريس، وكذلك واجه مواطنه جلال آل أحمد مضايقات رسمية، وظلَّت وفاته محوطة بغموض جعل كثيرين يربطونها بالصراع بين المثقف والسلطة، كما تعرَّض أدباء إيرانيون آخرون، مثل علي شريعتي إلى الملاحقة بسبب مؤلفاتهم التي انتقدت السلطة الدينية والاجتماعية، وصُودرت بعض أعمالهم أو مُنعت من التداول.

وفي ألمانيا النازية كانت «حملات حرق الكتب» عام 1933 واحدة من أبشع صور القمع الثقافي حيث صودرت أعمال كُتَّاب، مثل هاينريش هاينه، وتوماس مان، وبرتولت بريخت، ونُفي كثير منهم، فيما عانى آخرون من الرقابة الصارمة، ولهذا قال هاينه مقولته الشهيرة: «حيثما تُحرق الكتب يُحرق البشر في النهاية»!

وفي بلدان أمريكا اللاتينية التي عاشت فترات الحكم العسكري، تعرَّض كُتَّاب كثيرون للملاحقة، مثل الروائي التشيلي روبرتو بولانيو ورفاقه فسُجنوا بسبب كتاباتهم، كما صودرت أعمال كُتَّاب أرجنتينيين خلال «الحرب القذرة» التي اختفى خلالها المئات من المثقفين.

وكانت الصين من أكثر البلدان التي شهدت قمعاً للأدباء والمثقفين؛ ففي حملة «الثورة الثقافية» حُرِّقت مئات الآلاف من الكتب المصنَّفة «رجعية» أو «برجوازية»، ومنعت كتابات تقليدية وكلاسيكية، وأُعدم كُتَّاب شعبيون أقل شهرة، وتعرَّض لو شون الأب الروحي للأدب الصيني الحديث لملاحقة فكرية شديدة من السلطات بسبب نقده الاجتماعي والسياسي وأزيلت كثير من مقالاته من المناهج التعليمية أو صودرت، واتُّهم لاو شيه خلال تلك الحملة بـ «البرجوازية الفكرية»، وتعرَّض للضرب والإذلال العلني حتى انتحر (أو قُتل وفق بعض الروايات)! وسُجن الكاتب البارز وي جينغ شينغ سنوات طويلة بسبب مقالاته التي انتقدت الحزب الشيوعي ودعوته للديمقراطية.

وفي اليابان التي عُرفت بعد «الحرب العالمية الثانية» بحرية تعبير نسبية، كان تاريخها حافلاً أيضاً بقمع الأدباء، فقد دخل يوكيو ميشيما، أحد أعظم أدباء اليابان في القرن العشرين، في صراع مباشر مع الدولة بسبب أفكاره القومية الراديكالية، وقام في عام 1970 بمحاولة انقلابية رمزية، لكنها فشلت فانتحر بطريقة «سيبوكو»، وكذلك عاش الكاتب أوزاكي هوساي منبوذاً ومات في عزلة وفقر بسبب كتاباته الوجودية التي تحدت المعايير الأدبية والاجتماعية، أمَّا ياسوناري كواباتا فقد واجه مضايقات وصودرت بعض أعماله خلال الرقابة المشددة في فترة الاحتلال الأمريكي لليابان بعد الحرب، وفي فترة الحكم العسكري صودرت أعمال كوباياشي تاكيجي الذي سُجن وعُذِّب حتى الموت على يد الشرطة السرية بسبب ميوله الشيوعية.

وفي الهند، ورغم الإرث الديمقراطي بعد الاستقلال، لم ينجُ الأدباء من التضييق، سواء من الاستعمار البريطاني سابقاً أو من السلطات السياسية والدينية لاحقاً، مثل سَعَدَت حسن منثو الذي حوكم مراراً ومُنِع تداول بعض قصصه، وكذلك أروندي روي التي، وعلى الرغم من شهرتها العالمية بفضل روايتها «إله الأشياء الصغيرة»، فقد تعرضت لمضايقات ومحاكمات بسبب مقالاتها المعارضة لسياسة الحكومة في كشمير، ومثلهما الكاتب البارز كارتار سينغ دوغل. وفي عهد الاستعمار البريطاني صُودرت أعمال كثير من الأدباء الهنود الوطنيين مثل مؤلفات بال غانغادار تيلك التي أحرقتها السلطات البريطانية أو منعت توزيعها لأنها تحرّض على الاستقلال.

الأدب في خدمة الاستبداد: كُتّاب ومفكرون مجّدوا الطغاة

في المقابل ثمة كثير من الكُتّاب جعلوا من أنفسهم وأقلامهم آلة السلطة لمساندة الديكتاتورية والاستبداد، وكتبوا في تمجيد الطغاة وتبرير حكمهم، إمّا طوعاً بحكم قناعاتهم الأيديولوجية، أو قسراً تحت ضغط الأنظمة فكشفوا بذلك عن الجانب المظلم من الأدب والوجه الآخر للكلمة القاتلة، ومن أبرز الأمثلة على ذلك الشاعر عزرا باوند الذي ساند الفاشية وموسوليني، ومنهم أيضاً الشاعر والروائي الإيطالي الكبير غابرييلي دانونتيو الذي ارتبط بالبعود الفاشي، ومجّد فكرة القائد المخلص في نصوصه المسرحية والشعرية، حتى أن موسوليني عدّ نفسه تلميذاً له، وكذلك كان جيوفاني جنتيلي فيلسوفاً ومُنظراً رسمياً للفاشية الإيطالية، وكتب كتاب «العقيدة الفاشية» بالاشتراك مع موسوليني نفسه.

وفي روسيا الستالينية كان مكسيم غوركي أحد كبار الأدباء الروس الذين كانت لهم مواقف ثورية مبكرة ضد القيصرية، لكنه أصبح في عهد ستالين (كاتب سلطة) يبرّر القمع الستاليني، وكذلك ألكسندر فادييف أمين اتحاد الكُتّاب السوفييت كان له دور أساسي في تبرير الاستبداد، وكتب روايات تمجّد الحزب الشيوعي وستالين بوصفه «القائد الملهم».

وفي فرنسا الاستعمارية دعم روبير برازيك نظام فيشي المتعاون مع النازية، ومجّد هتلر ودعا إلى «أوروبا جديدة» تحت قيادة ألمانيا النازية، ومن أشهر كتبه «التاريخ الأدبي لفرنسا الفاشية»، لكنّه أعدم بعد الحرب بتهمة الخيانة.

وفي ألمانيا النازية ارتبط إرنست يونغر في بداياته بالنازية والترويج للروح القومية المتطرفة، وكذلك كان هاينريش هارتل، كما أدرجت أعمال كثير من الشعراء والروائيين في مناهج التعليم فقط لأنها تمجّد «الفوهرر».

وفي المكسيك انحاز الكاتب البارز خوسيه فاسكونسيلوس لاحقاً إلى الفاشية الأوروبية، وكتب مقالات تمجّد هتلر وموسوليني، وفي الأرجنتين اتهم روبرتو أرلت بأنه يبرر الاستبداد.

القمع الفكري في الغرب

يُنظر عادةً إلى الدول الغربية بوصفها حاضنةً لحرية التعبير ومركزاً للديمقراطية الفكرية، إلا أن الواقع يُظهر أن هذه الحرية ليست مطلقة، بل تحكمها قيود سياسية وفكرية وأخلاقية. والقمع الفكري في الغرب ليس مباشراً دائماً كما في الأنظمة الشمولية، بل يتخذ أشكالاً

قانونية أو اجتماعية أو مؤسسية. فالمتقف قد لا يُسجن بالضرورة بسبب رواية أو مقال، لكنه قد يُقصى من المجال العام، أو يُحرم من النشر، أو يلاحق قضائياً بتهمة تتعلق بخطاب الكراهية أو الإساءة إلى القيم العامة. وهذا (القمع المقتنع) يفرض على الأدباء والمثقفين نوعاً من الرقابة الذاتية، فيتجنبون الخوض في قضايا تمسّ المحرّمات الفكرية والسياسية، مثل المحرقة ومعاداة السامية أو الهوية الدينية أو المسائل الأخلاقية المرتبطة بالجنس والعرق.

فقد شهدت الولايات المتحدة فترات من القمع الفكري، وخصوصاً في «فترة المكارثية» في خمسينيات القرن العشرين حين قاد السيناتور جوزيف مكارثي حملة ضد المثقفين والفنانين بدعوى (التعاطف مع الشيوعية)، فوُضع كثير من الكُتّاب في «القائمة السوداء»، مثل دالتون ترومبو بسبب ميوله اليسارية ومُنعت بعض أعماله بسبب طابعها المناهض للحرب ومُنعت من الكتابة باسمه الحقيقي لسنوات، وكذلك استُجوب الشاعر لينغستون هيوز أمام «لجنة الأنشطة غير الأمريكية» بسبب كتاباته التي عدّت متعاطفة مع الاشتراكية، ومنهم أيضاً هنري ميلر وجيمس بالدوين.

وبرزت في العقود الأخيرة ظواهر جديدة مثل (ثقافة الإلغاء) التي يمارسها الرأي العام ووسائل الإعلام الاجتماعية ضد كُتّاب يتبنون مواقف مثيرة للجدل؛ فعلى سبيل المثال، تعرّضت الكاتبة ج. ك. رولينغ لانتقادات ومقاطعات بسبب آرائها في قضايا الهوية الجندرية مما كشف عن حدود حرية التعبير حتى في الفضاء الثقافي الشعبي.

وفي فرنسا، تعدّ قضية معاداة السامية خطأً أحمر، ومن أبرز الأمثلة روجيه غارودي الفيلسوف الماركسي السابق الذي نشر عام 1996 كتابه «الأساطير المؤسسة للسياسة الإسرائيلية» فأدين قضائياً بتهمة (التشكيك في المحرقة) وصُودرت كتبه وأُقصي من المجال الأكاديمي والإعلامي، وفي بريطانيا صودرت رواية د. هـ. لورانس الشهيرة «عشيق الليدي تشاترلي» بحجة (الإباحية)، وظلت محظورة ثلاثة عقود.

وتعدّ ألمانيا من أكثر الدول الغربية تشدداً في قوانينها المرتبطة بالمحرقة ومعاداة السامية؛ فاتهم الكاتب والمؤرخ إرنست نولته ووُصم بأنه يقلّل من خطورة النازية عندما حاول مقارنة جرائمها بجرائم الشيوعية، ما أدّى إلى تهمة أكاديمية، ووُضعت أعمال هاينريش هاينه على قوائم المنع في فترات مختلفة وصودرت في حملة حرق الكتب النازية عام 1933، ونُفي برتولت بريخت بسبب مواقفه السياسية اليسارية، ومُنعت من نشر مسرحياته في ألمانيا النازية، وصودرت كتب توماس مان الحائز جائزة نوبل بسبب مواقفه المناهضة لهتلر، واضطر إلى العيش في المنفى. وكذلك أدين الكاتب البريطاني ديفيد إرفنغ في محكمة نمساوية (2006) بتهمة إنكار المحرقة، وحُكم عليه بالسجن.

ولكن، ومع ذلك كلّ، يظلّ الأدب أقوى من الطغيان؛ لأن دماء الكُتّاب تصير حبراً يُعيد كتابة الحقيقة في مواجهة الصمت، ولأنّ الكتب التي أحرقت أو حُطرت لا تُحى من الذاكرة بل تظلّ خالدة أكثر من الطغاة الذين حاولوا منعها.

EDITORIAL

Editor-in-Cheif

- Let's raise literature high and create beauty

STUDIES & ARTICLES

- Intellectual Life Under Dictatorship
- Llosa's «The Feast of the Goat»: The Struggle Between Liberalism and Tyranny
- Wisława Szymborska: From Enthusiasm for Stalinism to the Glorification of Humanity
- Dictatorship in Russian Literature
- Dictatorship in the Novel of the Spanish-Speaking World during the 20th Century
- Machiavelli: The Law of Necessity and the Use of Evil in Politics
- Literature Against Dictatorship
- Dictatorship in Italian Literature
- The Dictator as Theater: A Reading of Jules Romain's Play «The Dictator»
- On Historical Memory in Contemporary Argentine Fiction
- «The Autumn of the Patriarch»: Narratives of the Defeat of Dictatorship and the Victory of the People
- A Cry of Freedom in the Face of Tyranny: A Cultural and Aesthetic Reading
- The Power of Oppression between Narrative and Protest
- The Tyrant in the World Novel
- Dictatorship and Resistance in John Steinbeck's «The Moon Has Set»
- Dictatorship from the Perspective of Pragmatic Philosophy
- Llosa's Tyrant in «The Feast of the Goat» and His Multiple Images

Anniversary

- Black Skin White Masks - Frantz Fanon (on the occasion of the centenary of his birth)

Poetry

- The Devils' Dinner - Reinhard Umbach
- Dawn Song - Turkish poet Nevzat Çelik
- Tyrants - Pablo Neruda
- In This Dilemma - Ahmed Shamlou

NARRATION

- The Pedestrian - Ray Bradbury
- The Red Crown - Mikhail Bulgakov
- A Buzzing Constitution - Muzaffer Ezgü

FOLLOE UPS

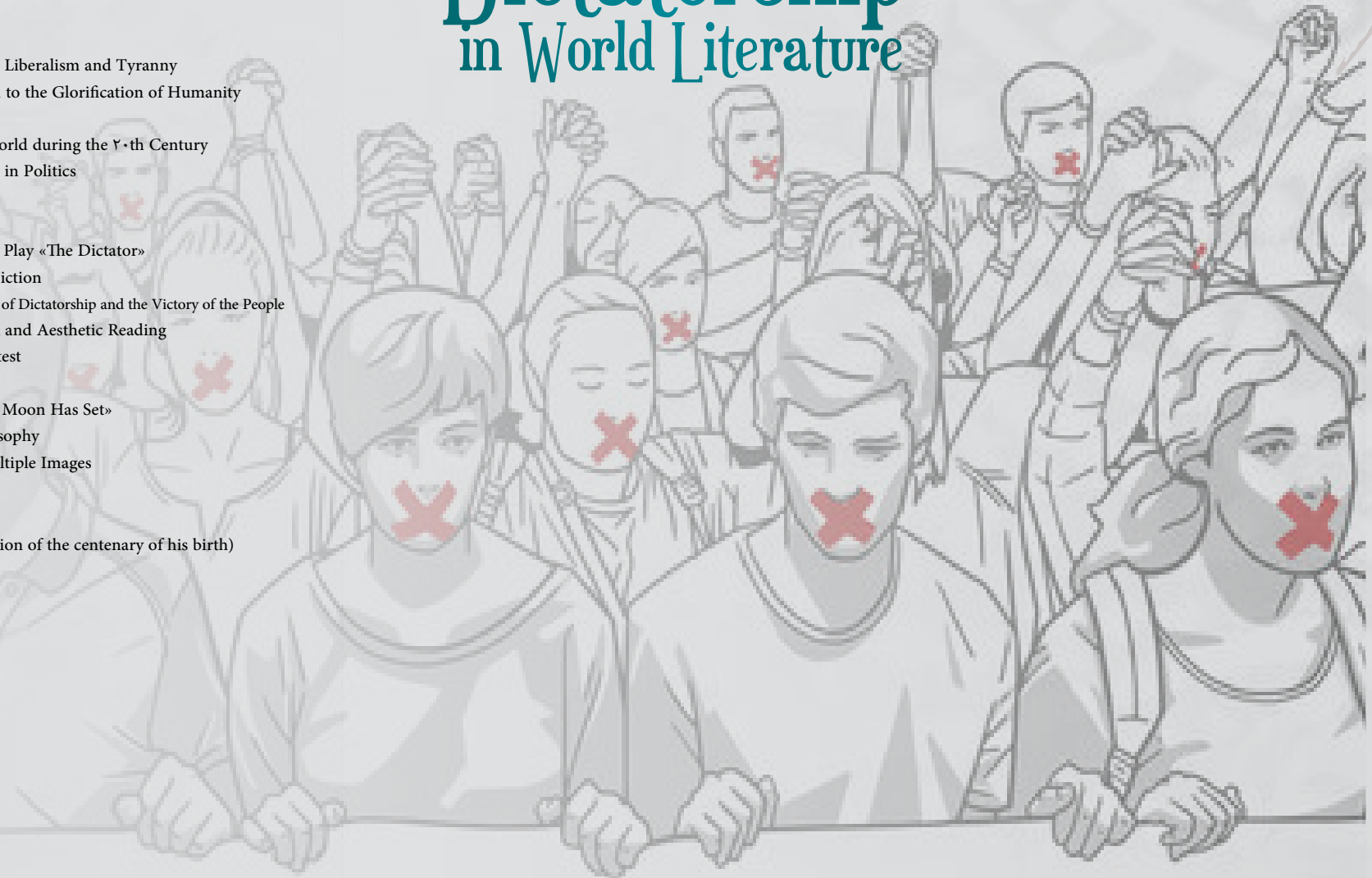
- A Summary of the Most Important International Books on Dictatorship
- Funny things about dictators

Last Window

Editing Manager

- There is some literature that kills!

Special Issue Dictatorship in World Literature





With this issue, «World Literature» celebrates its 51st year, thanks to all who have worked with and contributed to it since its first issue in July 1974. In its double issue (199--200) in 2024, the journal published a complete index of its issues from the past fifty years, arranged chronologically by publication year. This initiative by the Arab Writers Union in Syria aims to contribute to the library resources of our country, hoping it will benefit interested readers, researchers, students, and others.

It is worth noting that the journal was published under the name «Foreign Literature» until issue 123 in the summer of 2005, its thirtieth year; its name changed to «World Literature» starting with issue 124.

We also recall that the journal has published special issues throughout its history dedicated to: the novel, poetry, Japanese literature, African literature, French poetry, Chinese literature, contemporary women's literature worldwide, Australian literature, Indian literature, German-speaking literature, Scandinavian literature, Kabardian-Balkarian literature, resistance literature, Turkish literature, Iberian-American literature of Arab origin, Chinese literature, Armenian literature, Iranian literature, literary translation, Orientalism, and comparative literature.

It has also published files on: Roger Garaudy, expatriate literature in Italy, text and intertextuality, Léopold Senghor, Occitan poetry in medieval France, the translation of children's literature in Syria, contemporary Russian literature, the symposium «The Role of Translation in National Development,» poets from Dagestan, and the National Translation Symposium: translating terminology into Arabic.

World Literature

Issue No. 202-203
Spring & Summer 2025

Quarterly Magazine Issued By **Arab Writers Union - Damascus**
Concerned with publishing poems, short stories, plays and other creative works as well as literary criticism and research, translated from world literature.

General Manager
The President of Arab Writers Union
Dr. Ahmad J. Al-Hussein

Editor-in-Chief
Dr. Ali Hafez

Editing Manager
Muneer Al-Refai

Editorial Secretary
Mohammed Al-Abdullah

Editorial Board

Ahmad Al-Ibrahim
Akram Saeed
Baraa Al-Jumaa
Prof. Dr. Zubeida Al-Kadi
Dr. Adel Dawood
Prof. Dr. Mamdouh Abo Elwai
Muhammad Abdelli

Layout & Cover
Muneer Al-Refai

A Special Issue
**Dictatorship
in World
Literature**

correspondences are to
awuworldliterature@gmail.com

World Literature

Quarterly Magazine Issued By Arab Writers Union in Syria
Issue No. 202-203 Spring, Summer 2025

منذ فجر البشرية، كان الأدب مرآة
الوجدان الجمعي، والراوي الأمين للتحويلات
الكبرى التي عصفت بالإنسان، لكنه أيضاً كان
وما يزال ميداناً للمقاومة والصراع مع السلطة،
خاصة حين تلبس السلطة وجه الديكتاتورية.
والديكتاتورية، بما تحمله من تسلط
واستعباد وتكميم للأفواه، لا تقتصر
على أنظمة الحكم فحسب، بل تمتد
إلى الثقافة والفكر والفن، فتطوع
الأدب أو تحاصره، تفرض عليه
أجندتها أو تصادره إن لم يركع. هكذا، كان
للأدب العالمي موقف متجذر وعميق من
الديكتاتورية، تتبدى ملامحه في الروايات
والمسرحيات والقصائد، وفي كتابات المنفيين
والمغيبين، وفي الحكايات التي لا تنام.



Arab Writers Union in Syria
awuworldliterature@gmail.com
www.awu.sy